
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01331988 4

LES STATUES FUNÉRAIRES DANS L'ART GREC



Phot. Mansell

STATUE DE FEMME PROVENANT DE TRENTHAM HALL

(British Museum)

Ern. Leroux, Edit. Héliog. Dujardin

LES
STATUES FUNÉRAIRES
DANS L'ART GREC

PAR

MAXIME COLLIGNON
MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Ouvrage publié avec le concours de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Eugène Piot).



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, VIe

1911

PRÉFACE

La sculpture funéraire des Grecs est surtout représentée par les stèles décorées de bas-reliefs dont tous les musées possèdent des exemplaires, et c'est là qu'on est accoutumé de chercher la traduction plastique des croyances et des sentiments qui présidaient au culte du tombeau. Pour l'Attique, le recueil publié par M. A. Conze, sous les auspices de l'Académie de Vienne[1]*, a mis aux mains des érudits un riche matériel de monuments : un autre, actuellement en préparation, le complètera pour les îles et l'Asie Mineure*[2]*. Mais si la stèle sculptée a été la forme de commémoration la plus habituelle, elle n'est pas restée la seule. Comme l'art du moyen âge et l'art moderne, la Grèce a connu les statues funéraires, et l'on n'aurait qu'une idée incomplète de la décoration du tombeau hellénique si on négligeait d'en tenir compte. Pourtant, en regard du nombre considérable des stèles que nous ont livrées les nécropoles grecques, les statues tombales sont rares et ne constituent qu'une série assez restreinte, soit que le hasard des fouilles nous ait mal servis à ce point de vue, soit, ce qui est fort vraisemblable, que la statue, constituant un luxe assez coûteux, ait gardé un caractère d'exception. Il y a une vingtaine d'années, un des archéologues les mieux informés, Adolf Furtwaengler, remarquait qu'on ne pouvait prendre « qu'une idée approximative » de cette catégorie de monuments. « Il semble, écrivait-il, qu'il n'en soit conservé qu'un petit nombre de spécimens, et ce qui est conservé est souvent difficile à reconnaître*[3]*. » C'est qu'en effet, même isolée, et détachée du tombeau où elle trouvait sa place, la stèle trahit immédiatement sa destination. Il n'en est pas de même de la statue tombale, qui reproduit souvent un*

1. A. Conze, *Die attischen Grabreliefs*.

2. M. Pfuhl a déjà publié des études où il met en œuvre une partie des documents recueillis par ses soins. *Jahrbuch der archäologischen Instituts*, XX, 1905.

3. Furtwaengler, *Collection Sabouroff, Introduction*, p. 53. Plus récemment, M. E. A. Gardner faisait des remarques analogues, *Journal of Hellenic Studies*, XXVIII, 1908, p. [illegible].

type généralisé, et dont l'identification ne s'impose avec une entière certitude que si l'on possède des renseignements précis sur la provenance.

En publiant à plusieurs reprises des monuments de ce genre, j'ai pu me rendre compte qu'ils n'avaient jusqu'ici fait l'objet que d'études très générales ou fragmentaires. En 1885, M. Kuhnert procédait à un essai de groupement des statues peu nombreuses qui étaient connues [1]. En 1887, Furtwaengler indiquait sommairement, en quelques pages, une classification des séries, se bornant à y jeter « un rapide coup d'œil [2] ». En 1893, M. Weisshäupl réunissait les documents céramiques attiques qui nous ont conservé des types de statues funéraires [3]. Un peu plus tard, dans un livre consacré à la sculpture funéraire des Grecs, M. Percy Gardner mentionnait les principaux monuments de la statuaire des tombeaux [4]. Une soigneuse enquête a permis récemment à M. W. Deonna de dresser le catalogue des Kouroi *funéraires [5]; toutefois, ces statues ne représentent qu'un seul type, et pour une période limitée. Il y avait donc lieu, croyons-nous, de reprendre une question qui, traitée dans son ensemble, pouvait à certains égards offrir quelque intérêt de nouveauté.*

Si l'on tient compte du témoignage des monuments complété par celui des textes, on sera conduit à penser que l'emploi des statues tombales a peut-être été plus fréquent en Grèce qu'on ne pouvait le croire. Aussi, parmi les statues anonymes conservées dans nos musées, surtout parmi celles qui reproduisent des types généraux, devenus pour ainsi dire d'usage courant, s'en trouve-t-il sans doute qui ont pu servir à la décoration de tombeaux. Il aurait donc été facile, en faisant la part plus large à l'hypothèse, d'accroître encore le nombre des monuments mentionnés dans les pages suivantes. J'ai cru superflu de multiplier des conjectures que rien ne permet de justifier, et je me suis mis en garde contre la tentation d'enrichir outre mesure les séries que je me proposais de constituer. Il était cependant légitime de tirer certaines conséquences d'un fait qui s'impose à l'attention. En comparant les stèles et les statues, on constate aisément, entre ces deux groupes de monuments, des analogies assez étroites pour les sujets. Reliefs et statues trahissent une même inspiration pour les différentes époques : cette sorte de parallélisme facilite les emprunts réciproques, et il est telle stèle qui paraît offrir une adaptation en relief d'un type statuaire. C'est pourquoi il y avait lieu de jeter souvent les yeux sur les bas-reliefs funéraires, pour y chercher des termes de comparaison

1. *Neue Jahrbücher für Philologie*, XIV, Supplement, p. 513 et suivantes, Leipzig, 1885.
2. *Collection Sabouroff*, Introduction, pages 33-35.
3. *Attische Grabstatuen*, *Programm Vindobonensis*, p. 48-55, Vienne, 1893.
4. *Sculptured Tombs of Hellas*, Londres, 1896.
5. Waldemar Deonna, *Les « Apollons archaïques »*, Genève, 1909.

précis, permettant d'identifier des types statuaires. Ces exigences de méthode nous ont ainsi conduit à reproduire, à côté des statues, un certain nombre de stèles.

L'objet de ce travail a été surtout de définir et de classer des types, de constituer des séries où d'autres monuments pourront prendre place, à mesure que se multiplieront les découvertes. Il ne m'a donc pas paru nécessaire d'entrer dans de longues descriptions, ni d'appliquer à des œuvres relevant le plus souvent de la sculpture industrielle la critique minutieuse qui s'impose pour l'étude des œuvres de maîtrise. Pourtant, à certains égards, cette étude touche de très près à l'histoire de l'art. Ces statues tombales exécutées par des sculpteurs anonymes, qui furent parfois de simples marbriers, s'éclairent toujours d'un reflet du grand style. Il en est d'ailleurs qui nous conservent des types créés pour d'autres destinations, et se prêtant, grâce à leur caractère indéterminé ou très général, à l'emploi qu'en ont fait les décorateurs de tombeaux. Nous savons d'autre part que les maîtres de premier rang ont exercé leur activité dans ce genre de production, et fourni ainsi les modèles dont l'influence s'est fait sentir jusque dans les plus humbles ateliers. En étudiant la statuaire des tombeaux, on peut suivre toutes les évolutions de l'art, et c'est comme un chapitre spécial de l'histoire de la sculpture grecque que j'ai été amené à écrire.

J'ai cru devoir mettre sous les yeux du lecteur les types essentiels et caractéristiques, lui fussent-ils déjà familiers. Des concours obligeants m'ont permis de reproduire des monuments moins connus ou inédits. Je remercie en particulier MM. Barracco, van Branteghem, et Warocqué, qui ont bien voulu m'autoriser à reproduire des marbres de leurs collections. Je ne saurais oublier que mes jeunes camarades de l'École française d'Athènes m'ont aidé à réunir les documents de l'illustration. Il me sera permis d'exprimer ma gratitude à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres qui, en accordant à l'éditeur une subvention sur la Fondation Eugène Piot, a bien voulu honorer ce livre de son patronage.

Paris, 9 novembre 1910.

LES STATUES FUNÉRAIRES
DANS L'ART GREC

PREMIÈRE PARTIE

LES TYPES DE L'ART ARCHAÏQUE

CHAPITRE PREMIER

L'ORIGINE DES STATUES FUNÉRAIRES EN GRÈCE

Les statues n'ont jamais été, en Grèce, d'usage courant pour la décoration des tombeaux. A toutes les époques, c'est la stèle qui est restée la forme la plus habituelle du monument funéraire. Tout porte à croire qu'elle a ses origines en Grèce et qu'elle a été employée dès la plus haute antiquité par les populations établies dans le pays. A Mycènes, les stèles de la nécropole royale font déjà pressentir, au moins pour l'esprit qui dicte le choix des sujets sculptés dans le champ de la dalle, celles de l'époque classique. Le sculpteur y représente le dynaste défunt chassant ou combattant, c'est-à-dire se livrant aux actes qui ont été l'occupation de sa vie[1]. Il est d'ailleurs très vraisemblable qu'avant le temps où pénètre en Grèce la civilisation dite mycénienne, la stèle est déjà connue. Les populations indigènes qui occupent le sol de l'Hellade l'ont sans

1. Tsountas et Manatt, *The Mycenaean age*, p. 91 et suivantes.

doute adoptée de longue date pour marquer l'emplacement des sépultures[1]. Elle reparaît en effet, sous sa forme primitive et très rudimentaire, avec le recul de civilisation qui suit les invasions doriennes. Dans l'épopée homérique, il n'est question que d'une simple pierre (στήλη), qui, avec le tertre (τύμβος), est le signe de la commémoration due aux morts[2]. Les anciennes nécropoles grecques postérieures à l'époque achéenne nous ont fait connaître des types de stèles très grossières, dépourvues d'ornements, et qui ne sont que des dalles de pierre à peine façonnées, plantées dans le sol près de la sépulture. C'est sous cette forme que la stèle se montre dans la vieille nécropole attique du Dipylon, à côté du grand vase de terre cuite qui est proprement le monument funéraire[3]. Dans les tombes archaïques des Cyclades, notamment dans celles de Théra, les stèles sont des blocs de pierre ou de tuf mal dégrossis, portant seulement une inscription qui rappelle le nom du mort, et parfois celui du parent dont la piété a dressé sur le tombeau ce monument de souvenir[4]. C'est cette dalle presque informe qui, avec les progrès de l'art, deviendra la stèle de l'époque classique, l'élégant monument couronné d'une palmette ou entouré de moulures architecturales, dans le champ duquel le sculpteur représentera en bas-relief l'image du mort ou la réunion de famille.

Nous pouvons donc suivre, dès ses origines les plus lointaines, l'histoire de ce type de monument funéraire, qui est né en Grèce, et n'a jamais cessé d'y être en faveur. En est-il de même pour les statues ? L'usage de placer sur le tombeau, dans certains cas, une sculpture en ronde bosse, représentant soit l'image plus ou moins conventionnelle du défunt, soit une figure décorative ou allégorique, est-il aussi d'origine grecque, ou s'est-il introduit en Grèce, comme une sorte de mode étrangère, sous l'action d'influences extérieures ? Et l'exemple est-il venu de l'Égypte, comme on a pu le penser[5] ? Telle est la question que nous devons examiner tout d'abord.

1. Cf. Dragendorff, dans l'ouvrage publié par M. Hiller von Gaertringen, *Thera*, II, *Theraeische Graeber*, p. 111 et suivantes.

2. Ainsi dans l'*Iliade*, XVI, 457 : Τύμβῳ τε στήλῃ τε· τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων. Cf. Erwin Rohde, *Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 3e édition, I, p. 24. Perrot, *Hist. de l'Art*, VII, p. 46.

3. Brueckner et Pernice, *Athen. Mittheil.*, XVIII, 1893, p. 153.

4. Cf. Dragendorff, *Thera*, II, p. 104 et suivantes. *Inscr. graec. insularum*, III, p. 772, 783 et suivantes. Cf. les stèles d'Amorgos (*Athen. Mittheil.*, XI, 1886, p. 99) et celles de Neandria (Koldewey, *Neandria*, pl. 17, fig. 30. Perrot, *Hist. de l'Art*, VII, p. 55, fig. 3).

5. C'est l'idée qu'indique Kuhnert, *Statue und Ort*, *Neue Jahrbücher für class. Philologie*, XIVe Supplément, 1885, p. 312, note 6.

I. — CROYANCES ÉGYPTIENNES ET CROYANCES GRECQUES

Le rôle de la statue funéraire dans la tombe égyptienne est bien connu. Il a été trop nettement défini pour que nous ne nous bornions pas ici à le rappeler brièvement[1]. Les idées des Égyptiens sur la vie future créaient aux survivants l'obligation stricte d'assurer la durée de l'élément à demi matériel qui subsistait après la mort. Cet élément, c'était le *kà*, le *double*, que M. Maspero définit comme « un second exemplaire du corps, en une matière moins dense que la matière corporelle, une projection colorée, mais aérienne, de l'individu, le reproduisant trait pour trait, enfant, s'il s'agissait d'un enfant, femme, s'il s'agissait d'une femme, homme, s'il s'agissait d'un homme[2] ». Selon les plus anciennes croyances, on imaginait que cette sorte de fantôme dégageait une lueur pâle, et le *double* était aussi pour les Égyptiens le *lumineux*. Entretenir la vie du *double*, assurer ainsi au défunt une véritable survivance, telle est la préoccupation qui préside à l'aménagement de la tombe égyptienne. C'est pour cette raison que les bas-reliefs sculptés et peints sur les murs de la chapelle funéraire reproduisent toutes ces scènes si connues et si souvent décrites, défilés de figures apportant des offrandes et conduisant des troupeaux, apprêts de repas, scènes de chasse, de labourage, de semaille et de récolte. Tout ce peuple de serviteurs s'agite et travaille pour procurer au défunt, dans sa *maison éternelle*, les jouissances et les commodités de la vie.

Au fond de la chapelle se dresse, parfois en plusieurs exemplaires, la statue du mort. Elle est vraiment le soutien de la vie à demi matérielle que mène le double dans l'obscurité du tombeau. Sans elle, il serait condamné à se dissoudre et à périr. Aussi que de précautions pour garantir la durée de cette effigie! « De là, écrit encore M. Maspero, le nombre vraiment étonnant qu'on en cachait parfois dans une même tombe ; on multipliait les soutiens, les corps im-

1. Nous renvoyons surtout aux études de M. Maspero, *Histoire des âmes dans l'ancienne Égypte*, *Bulletin de l'Association scientifique de France*, 1879, n° 594, p. 381 et suivantes ; *Mémoires du Congrès des Orientalistes de Lyon*, t. I ; *Études égyptiennes*, t. I, 2e fascicule ; *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, I, p. 251-258. Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, I, p. 141 et suivantes. Erman, *Ægypten*, II, p. 414. Loret, *Annales du Musée Guimet*, X, p. 525 et suiv. G. Foucart, *La religion et l'art dans l'Egypte ancienne* (Extrait de la *Revue des Idées*, 15 novembre 1908).

2. Maspero, *Bull. de l'Assoc. scientif.*, 1879, n° 594, p. 381.

périssables du *double*, afin de lui assurer une presque immortalité, et le soin qu'on prenait de les emprisonner dans une retraite bien close augmentait leur sécurité[1]. » On ne doutait pas d'ailleurs que le *double* eût vraiment élu domicile dans ce corps de bois ou de pierre. « Comme on enchaînait le *double* du dieu à une idole pour la transformer en un être prophétique, capable de mouvement et de parole au fond des temples, lorsqu'on attachait celui d'un homme à l'effigie en pierre, en métal ou en bois du corps qui l'avait porté pendant l'existence terrestre, c'était une véritable personne vivante que l'on créait et que l'on introduisait dans le tombeau[2]. » Les fouilles de M. de Morgan à Dashour ont fait connaître un monument fort curieux attestant que la statue était bien, dans le plus ancien rituel, traitée comme un être vivant. C'est l'effigie en bois d'un personnage royal complètement nu. Il semble qu'on trouve ici le commentaire des textes hiératiques où il est question de l'habillement des statues funéraires[3]. On donnait en effet aux statues primitives un ajustement complet et réel, perruque, pagne et bijoux ; on leur mettait en main le bâton de marche ; en un mot, on procédait à leur toilette comme s'il se fût agi d'une personne vivante. C'est seulement quand cet habillement effectif tombe en désuétude que le sculpteur se borne à en reproduire l'apparence dans le bois ou dans la pierre. Mais pendant longtemps la croyance à la vie réelle de la statue ne s'affaiblit pas. Aussi la sculpture a-t-elle pour tâche de rendre le plus fidèlement possible l'attitude pour ainsi dire professionnelle et la physionomie du mort. Si l'art de l'Ancien Empire nous a laissé tant d'œuvres où se manifeste une curieuse recherche de réalisme, c'est que, dans les croyances égyptiennes, l'âme du défunt réclamait, pour l'habiter au cours de sa vie d'outre-tombe, un corps de pierre ou de bois semblable de tout point au corps mortel qu'elle venait de quitter[4].

A bien des égards, les idées primitives des Grecs sur la vie future présentent des analogies, souvent signalées, avec celles des Égyptiens[5]. La plus ancienne forme de ces croyances est celle que Fustel de Coulanges a définie avec une grande précision. « L'opinion première de ces antiques générations fut que

1. Maspero, *Histoire des peuples de l'Orient*, I, p. 257.
2. Maspero, ouvr. cité, I, p. 257.
3. G. Foucart, *Sur le culte des statues funéraires dans l'ancienne Égypte*, *Revue de l'Histoire des religions*, t. XLIV, 1901, p. 40-61, 337-369.
4. M. G. Foucart fait remarquer que le réalisme n'exclut cependant pas les modes d'expression conventionnels. « La ressemblance était entendue par le sculpteur à un point de vue tout spécial, toujours en vue de l'existence future du modèle. » *La religion et l'art dans l'Égypte ancienne*, p. 20, note 1.
5. Cf. Dragendorff, *Thera*, II, p. 85.

l'être humain vivait dans le tombeau, que l'âme ne se séparait pas du corps, et qu'elle restait fixée à cette partie du sol où les ossements étaient enterrés[1]. » Le mort vit donc dans son tombeau ; il a les mêmes besoins matériels que durant son existence terrestre. Ce fond de croyances explique le rituel funéraire de l'époque minoenne et mycénienne. Un monument capital, pour l'histoire des idées relatives à la vie future dans la Crète préhellénique, est le sarcophage peint découvert à Hagia Triada, près de Phaestos[2]. Les scènes qui le décorent, et où l'influence de l'Égypte se trahit à plus d'un détail, représentent l'évocation du mort. Son image corporelle, son *double*, apparaît devant la porte du tombeau et reçoit les offrandes qu'on lui apporte, deux jeunes taureaux et une barque où l'on retrouve le souvenir de la barque funéraire égyptienne. Mais pour que le *double* quitte l'obscurité du tombeau et réponde à l'évocation, il faut qu'un sacrifice sanglant lui soit offert ; il faut en outre que la divinité chthonienne, la Gé crétoise, soit favorable. Aussi le premier acte de cette cérémonie de l'évocation est-il l'immolation d'un taureau. Avec le sang de la victime, des prêtresses font à la divinité des libations devant les emblèmes de son culte, des troncs de cyprès, surmontés de la quadruple hache. La Grèce mycénienne connaît sans doute des rites analogues. Les tombes à coupole de Mycènes et d'Orchomène sont aménagées pour les dynastes défunts, comme de luxueuses *maisons éternelles*. Dans la nécropole royale de Mycènes, la présence d'un autel des sacrifices atteste des rites funéraires fondés sur l'idée que le mort continue à vivre dans sa sépulture.

Les poèmes homériques nous renseignent sur la croyance à un élément impérissable qui survit au corps : c'est la *psyché* ou l'*eidôlon*. On a reconnu depuis longtemps la parenté de l'*eidôlon* grec avec le *double* égyptien[3], et d'autre part les textes homériques où il en est question ont été trop souvent commentés pour que nous nous y attardions ici[4]. Au moment de la mort, l'âme (ψυχή) s'échappe du corps par la bouche ou par les trous des blessures ; libérée du corps qu'elle habitait, elle en reste néanmoins l'image (εἴδωλον), c'est-à-dire quelque

1. Fustel de Coulanges, *La cité antique*, p. [illegible]. Cf. Furtwaengler, *Collection Sabouroff, Introduction*, p. 17 et suivantes. Perrot, *Hist. de l'Art*, VII, p. 39 et suiv. Voir l'ouvrage d'Erwin Rohde, *Psyche*, I, p. [illegible] et suivantes, où les idées grecques sur la vie d'outre-tombe sont analysées en détail.

2. Paribeni, *Mon. antichi dei Lincei*, XIX, 1908, p. 1-86, pl. I-III. Von Duhn, *Archiv für Religionswissenschaft*, XII, 1909, p. 161 et suivantes.

3. Voir Pottier, *Les Lécythes blancs attiques*, p. 83. Perrot, *Hist. de l'Art*, I, p. 131-134.

4. Voir surtout E. Rohde, *Psyche*, I, p. [illegible] et suivantes.

chose d'aérien, d'inconsistant, et qui a pourtant des contours nets, car ce fantôme reproduit l'apparence exacte du corps. Au dire d'Apollodore, Homère suppose que les âmes sont semblables aux images reflétées par un miroir [1]. Quand l'*eidôlon* de Patrocle apparaît à Achille, il est l'image fidèle du héros mort, « par sa taille, ses beaux yeux, sa voix et ses vêtements [2] ». Dans la *Nékyia*, Ulysse reconnaît sans peine l'*eidôlon* de sa mère, celui d'Elpénor, ceux des héros tués sous les murs de Troie. Mais cette âme échappe à l'étreinte des vivants ; elle est insaisissable « comme une ombre » ou « comme une fumée [3] ». Tant que le corps, déjà privé de vie, n'est pas anéanti, tant qu'il conserve une forme tangible, les liens qui rattachent à lui son *double*, c'est-à-dire l'*eidôlon*, ne sont pas rompus ; ce dernier trouve toujours son soutien, son support pour ainsi dire, même dans le cadavre, même dans les ossements blanchis. Mais si le corps est détruit, s'il est dévoré par la flamme du bûcher, l'*eidôlon* ne peut pas habiter la tombe ; il a perdu son support matériel, et il doit aller retrouver la foule des autres âmes dans le royaume souterrain de l'*Invisible*, c'est-à-dire dans l'Hadès. Cette idée est exprimée avec force dans l'épopée. « Allons, dit à Achille l'ombre de Patrocle, donne-moi la main, car jamais plus je ne reviendrai de l'Hadès, lorsque vous m'aurez accordé les honneurs du bûcher [4] ».

Il nous suffira de rappeler très brièvement les idées homériques [5]. Aussi bien, pour l'objet propre de notre étude, elles n'offrent qu'un intérêt secondaire. Pour rechercher les origines de la statuaire funéraire en Grèce, il importe surtout de définir la relation que les Grecs ont pu établir entre la tombe et l'âme du mort qui est censée l'habiter. Or, les rites funéraires dont l'épopée nous a gardé le souvenir trahissent un changement assez notable par rapport aux usages plus anciens. Le rite de l'incinération est seul en vigueur, alors qu'il n'est pas pratiqué à l'époque mycénienne, et c'est là un fait très digne d'attention. D'autre part, rien dans les poèmes homériques ne permet de supposer l'existence d'un culte des morts, à proprement parler. Sans doute, le jour des funérailles, on rend au défunt les suprêmes honneurs ; on célèbre des jeux ; on offre des sacrifices sanglants ; on dépose sur la tombe des objets de commémo-

1. Apollodore, dans Stobée, *Ecl.* I, p. 420.
2. *Iliade*, XXIII, 65.
3. *Iliade*, XI, 207, XXIII, 100.
4. *Iliade*, XXIII, 71-74.
5. Nous renvoyons le lecteur à l'exposé qu'en a fait M. Perrot, *Hist. de l'Art*, VII, p. 39 et suivantes.

ration, comme la rame placée sur la sépulture d'Elpénor. Mais ce n'est pas là un culte durable, persistant, ramenant des cérémonies périodiques, tel qu'on le retrouve par la suite, tel que nous le font connaître, pour le ve siècle, les peintures des lécythes blancs attiques.

Quelles sont les causes de ce changement dans les rites funéraires? M. Erwin Rohde l'explique par des raisons très plausibles, sinon tout à fait décisives[1]. Le rite nouveau correspond à une évolution des croyances ; il est dicté par des préoccupations inconnues au temps où le culte des morts établissait comme un lien entre le monde des défunts et celui des vivants. Brûler le corps, c'est l'anéantir ; c'est, du même coup, séparer à tout jamais l'*eidôlon* de ce qui fut l'être humain. Il est désormais banni dans les profondeurs du monde souterrain, privé de sa force, incapable d'exercer sur les destinées des survivants une action malfaisante. Dès lors, ceux-ci sont affranchis de toute terreur, et libérés de cette crainte des mauvais esprits qui inspire, à vrai dire, toutes les pratiques funéraires chez les peuples primitifs. Les rites homériques marquent donc un recul de civilisation, plutôt qu'un progrès dans les idées morales[2]. Ils sont ceux d'un peuple à qui des conditions de vie nouvelles, l'émigration en Asie Mineure, la lutte pour la conquête d'un territoire, ont fait perdre les traditions nécessaires pour le maintien du culte des ancêtres. Ils sont dictés par la crainte des morts, plus que par le souci d'honorer leur mémoire. Peut-être cependant faut-il encore faire la part d'autres causes[3]. Il est possible que l'insécurité de la vie au milieu de populations ennemies ait inspiré aux Grecs d'Asie Mineure le désir de soustraire aux profanations les restes de leurs morts. Et savons-nous d'ailleurs s'ils n'ont rien emprunté, au point de vue du rituel funéraire, aux peuplades indigènes avec lesquelles ils se sont trouvés en contact?

Après la période de troubles qui suit les migrations doriennes, un état plus stable, une vie moins inquiète favorisent le retour aux anciennes croyances. Sans doute, du VIIIe au VIe siècle, le rite de l'incinération reste encore en vigueur dans certaines régions, en Crète et à Théra. Mais l'étude comparée des nécropoles archaïques permet d'en constater l'abandon graduel[4]. Dans l'ancienne

1. E. Rohde, *Psyche*, I³, p. 29 et suivantes.

2. Cf. les remarques très justes de Helbig, *Zu den homerischen Bestattungsgebräuchen, Sitzungsber. der bayer. Akad.*, 1900, II, p. 203 et suivantes.

3. Voir Dragendorff, *Thera*, II, p. 87-89. L'auteur fait quelques réserves sur la théorie de Rohde.

4. Une statistique fort intéressante a été dressée par Dragendorff, *Thera*, II, p. 83-84.

nécropole attique du Dipylon, dont la date se place du IXᵉ au VIIᵉ siècle[1], les tombes à inhumation sont en majorité. Le mobilier funéraire atteste que la croyance à une sorte de demi-existence dans le tombeau a repris toute sa force. Comme à Mycènes, les morts sont inhumés avec leurs armes, lances, poignards, lourdes épées de fer ; ils sont parés de bijoux funéraires ; près d'eux sont des vases à boire, des récipients remplis de boissons. Si l'on se préoccupe d'assurer leur subsistance dans l'intérieur du tombeau, on leur fait aussi des offrandes périodiques. A voir la disposition de la fosse, que surmonte le grand vase de terre cuite servant de monument funéraire, il est permis de croire que les survivants y font couler le sang des victimes et des libations. A Théra, l'usage d'offrir au mort des mets et des boissons est nettement attesté par la présence de la dalle de pierre posée sur la tombe, la τράπεζα, qui est vraiment la table à manger dressée pour le défunt[2]. Ces pratiques répondent à un culte des morts ; elles supposent l'idée que l'*eidôlon* peut quitter l'Hadès, revenir près du tombeau et prendre sa part des offrandes. Il y a donc communication entre l'âme et le tombeau, et ainsi se trouve rétabli un lien que tendait à détruire le rite de l'incinération.

Une conséquence de ce retour aux usages préhomériques, c'est qu'on voit reparaître la préoccupation de rattacher le mort au monde des vivants. On ne le laisse pas isolé dans sa tombe. On dépose auprès de lui, soit dans la fosse, soit à côté, des figurines qui lui font cortège. A vrai dire, ce n'est là que la reprise d'une coutume qui semble avoir été générale chez les populations de la Grèce avant les invasions doriennes. On connaît les figurines de marbre ou de pierre des tombes des Cyclades[3] ; les tombes mycéniennes ont livré de nombreuses séries de terres cuites, et il est à peine besoin de rappeler les figurines primitives trouvées dans les plus anciennes nécropoles de Chypre, dans les tombes en puits qui appartiennent à la période comprise entre l'an 2000 et le XIIᵉ siècle

1. Cf. Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite du Louvre*, p. 231-232 et les ouvrages cités. L'étude la plus détaillée et la plus complète des tombes du Dipylon a été faite par MM. Bruckner et Pernice, *Ein attischer Friedhof*, *Athen. Mittheil.*, XVIII, 1893, p. 73-208, pl. VI-IX. Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, VII, p. 51 et suivantes.

2. Dragendorff, *Thera*, II, p. 186. Quelquefois la table porte une inscription avec le nom du mort (*Inscr. graec. ins.*, III, 769, 779, 795).

3. Voir Blinkenberg, *Antiquités prémycéniennes*, *Mémoires de la Soc. des Antiquaires du Nord*, 1896, p. 6 et suivantes ; Walter A. Muller, *Nacktheit und Entblössung in der altorient. und aelteren griech. Kunst*, Leipzig, 1906. M. W. A. Muller fait remarquer le grand nombre des figures féminines nues. Suivant lui, elles ne représenteraient pas des divinités protectrices, mais des mortelles. Ces femmes formeraient comme le harem du mort (p. 64).

avant notre ère[1]. Si les sépultures du Dipylon témoignent qu'en Attique le rituel funéraire est un peu différent, les figurines de terre cuite sont au contraire très fréquentes dans les tombes béotiennes du VIIe et du VIe siècle, et dans celles de Théra qui datent du même temps[2]. L'usage de déposer dans la tombe des figurines d'offrande est un trait caractéristique du culte des morts.

Dès lors, c'est par des formes matérielles que se traduisent les croyances et les préoccupations des survivants. Nous touchons au moment où la plastique va créer les premières statues de tombeaux, pour consacrer, d'une manière plus apparente, le souvenir du mort. Nous devons donc chercher s'il n'y a pas une sorte de filiation entre ces terres cuites déposées dans la tombe, et les statues de pierre ou de marbre qui en constitueront bientôt la décoration extérieure.

II. — L'IMAGE DU MORT

Les pratiques funéraires que nous venons de rappeler répondent à une croyance très précise et qui apparaît avec toute sa force dans le culte des héros[3]. Le tombeau est vraiment la résidence du défunt. Le lieu où sont déposés les restes du héros, est celui où sa puissance protectrice a pour ainsi dire élu domicile ; c'est là qu'on lui rend un culte. Suivant l'expression d'Erwin Rohde, ses ossements l'enchaînent à son tombeau. Aussi se préoccupe-t-on avec un soin jaloux de s'assurer la possession de ces restes précieux. Cimon fait rechercher à Skyros les ossements de Thésée, et leur consacre un hérôon pour que la protection du héros soit désormais acquise à Athènes[4]. Il est fort possible que, dans certains cas, l'érection d'une statue ait eu pour objet de rendre encore plus étroit le lien qui rattache le héros à sa sépulture. Une curieuse légende recueillie par Pausanias nous fait bien comprendre comment, dans les idées des Grecs, une forme plastique avait la vertu de retenir une âme errante, de l'obliger à y prendre corps. Il y avait à Orchomène une pierre qui était hantée par l'*eidôlon* d'Actéon ; cette âme vagabonde dévastait les campagnes. Les gens d'Orchomène consultent l'oracle, qui leur ordonne de rechercher les restes d'Actéon, de les ensevelir, de faire exécuter en bronze une image de l'*eidôlon*, et de l'attacher au

1. Heuzey, *Catal. des figurines ant. du Louvre*, p. 146. Pottier, *Catal. des vases antiques du Louvre*, p. 57.
2. Dragendorff, *Thera*, II, p. 112 et suivantes. *Die Beigaben*.
3. Cf. E. Rohde, *Psyche*, I², p. 159-161.
4. Plutarque, *Cimon*, 8, *Thésée*, 36 ; Pausanias, III, 3, 7.

rocher par des crampons de fer[1]. Il est regrettable que Pausanias, ayant vu cette image, néglige de la décrire : c'est assurément un des incunables de la statuaire funéraire en Grèce. Au moins signale-t-il avec plus de précision un autre monument qui se trouvait à Mégare, à savoir le groupe de statues formant le couronnement du tombeau de Koroibos : il en parle comme d'une œuvre fort ancienne[2]. Le groupe rappelait l'exploit de Koroibos qui avait vaincu un être malfaisant, Poiné, suscité par la vengeance d'Apollon pour enlever les enfants d'Argos[3] ; il montrait le héros tuant Poiné.

Ces exemples permettent de croire que le culte des héros n'est pas resté sans action sur le développement de la statuaire funéraire[4]. Mais ils n'expliquent pas encore l'usage plus général que l'art grec en a fait. S'il est vrai que les statues de tombeaux ont été en faveur dans certaines régions, comme l'île de Théra, où l'héroïsation du mort est fréquente, on les trouve ailleurs, en Ionie, dans le Péloponnèse, en Attique. Elles décorent la sépulture de défunts qui ne sont pas des héros. Il faut donc en chercher l'origine dans une conception plus large que celle du culte des héros.

Reportons-nous aux idées primitives, quasi fétichistes, qui n'ont pas cessé de vivre obscurément au fond de l'âme grecque. La tombe est la demeure du mort ; le pilier ou la stèle qui la surmonte est la résidence (ἕδος) de l'âme, comme la colonne ou la pierre à peine dégrossie est l'ἕδος de la divinité dans le culte aniconique de l'époque achéenne[5]. Que le pilier ou la stèle deviennent une statue, celle-ci jouera le même rôle. Mais le mort vit aussi dans la tombe ; il y a tout un cortège de figurines en terre cuite, déposées près de lui par la piété des survivants[6]. Nous verrons plus loin qu'à n'en pas douter certains types de

1. Pausanias, IX, 38, 5.

2. Pausanias, I, 43, 8. Ταῦτα ἀγάλματα παλαιότατα, ὁπόσα λίθου πεποιημένα ἐστὶν Ἕλλησιν, ἰδεῖν οἶδα.

3. Furtwaengler rapproche de ce groupe celui d'Héraklès combattant contre une Kèr, sur une péliké de Thèbes, *Arch. Jahrbuch*, X, 1895, *Arch. Anz.*, p. 37. Kuhnert émet des doutes sur la réalité du groupe de Mégare (*Jahrb. für class. Phil.*, XIVe Suppl., 1885, p. 311). Dans une épigramme de l'*Anthologie* relative au tombeau de Koroibos (VII, 154), il n'est question que d'une seule statue, une Κὴρ [illegible], c'est-à-dire une Harpyie. Kuhnert suppose que cette statue fut placée comme un *apotropaion* sur le tombeau de Koroibos. Mais il n'y a pas de raison plausible pour contester la valeur du témoignage de Pausanias. Cf. Bruno Sauer, *Die Anfänge der statuarischen Gruppe*, p. 53-54.

4. Cf. Kuhnert, *Jahrbücher für class. Phil.*, XIVe Suppl., 1885, p. 316. Kuhnert remarque que les statues funéraires sont fréquentes dans les îles doriennes où prévalait le régime aristocratique.

5. Cf. Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst*, Leipzig, 1902, p. 9. Nous aurons plus d'une fois à citer ce travail, œuvre d'une solide érudition.

6. La plus récente étude sur les figurines d'offrande est celle de Dragendorff, *Thera*, II, p. 123 et suivantes. Nous y renvoyons le lecteur pour les conclusions générales.

figurines, comme celui de la pleureuse, ont fourni aux sculpteurs les sujets de leurs statues décoratives ; ces types sont pour ainsi dire sortis de l'obscurité de la tombe pour concourir à l'ornementation extérieure du monument funéraire. L'image du mort n'a-t-elle pas la même origine ? Il semble que l'examen des figurines d'offrande conduise à cette conclusion.

Il ne suffit pas de donner au défunt une escorte de figurines ; il faut encore assurer à l'âme et au corps une sorte de soutien matériel. La croyance à l'Hadès n'exclut pas, en effet, une autre idée qui est de tout temps restée très vivace : l'âme peut revenir dans le tombeau, ou voltiger auprès du monument. Il est à peine besoin de rappeler les peintures des lécythes blancs où l'*eidôlon* est représenté volant près de la stèle[1]. Donner à l'âme un soutien où elle puisse en quelque sorte s'incarner et qui soit pour elle une garantie de durée, d'autre part l'attirer dans la tombe, l'y retenir par la présence de sa propre image, et ainsi affranchir les survivants de toute crainte, c'est là une idée qui est bien d'accord avec les croyances primitives, et qui a pu dicter le choix de certaines figurines d'offrandes. Mais quelle forme prêter à cette image de l'*eidôlon* ? L'art grec archaïque des îles et de l'Asie mineure a de bonne heure emprunté à l'Égypte un type qui fera une singulière fortune, celui de l'oiseau à tête humaine, créé par l'art égyptien pour personnifier l'âme du mort[2]. Nous n'avons pas ici à en faire l'historique, à en suivre la diffusion en Grèce, en Phénicie, à Chypre ; il nous suffira de rappeler que l'art grec s'en empare de bonne heure pour traduire l'idée primitive de l'âme vampire, avide de sang. Suivant les traditions locales, l'oiseau à tête humaine devient la Kèr, la Harpyie, la Sirène. L'épisode bien connu de l'île des Sirènes, dans l'*Odyssée*, nous conserve, sous une forme littéraire, le souvenir de la croyance à la puissance malfaisante des âmes des morts. On en retrouve l'expression dans les monuments figurés qui montrent la Sirène ou la Harpyie enlevant de petites figures humaines[3].

Parmi les terres cuites d'offrande trouvées dans les nécropoles archaïques

1. Pottier, *Les Lécythes blancs*, p. 77. Benndorf, *Griech. und Sicil. Vasenbilder*, pl. 14. Murray, *White Athenian Vases in the British Museum*, pl. X.

2. Cf. dans les monuments égyptiens l'âme sous forme d'un oiseau à tête humaine, planant au-dessus de la momie osirienne (Maspero, *Hist. ancienne des peuples de l'Orient classique*, I, p. 179) ; l'âme descendant dans le puits funéraire (p. 198). Sur l'origine égyptienne du type, voir Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 85. Cf. Heuzey, *Catal. des fig. ant. du Louvre*, p. 155.

3. Weicker, ouvr. cité, p. 6-7.

à Théra, en Béotie, l'oiseau à tête humaine apparaît fréquemment[1]. Nous reproduisons ci-joint une Sirène en terre cuite du Louvre provenant de Béotie (fig. 1). Tandis que, dans d'autres exemplaires, l'oiseau à tête humaine est représenté coiffé du calathos à volute qui est l'attribut ordinaire des terres cuites béotiennes connues sous le nom de *papadès*, ici, la tête est simplement celle d'une femme à la chevelure disposée en boucles sur le front. Que cette figure d'offrande conserve le souvenir d'une vieille tradition qui fait de la Sirène l'image même de l'âme, on n'en saurait douter[2]. Les survivants qui déposent ces terres cuites dans la tombe obéissent encore, d'une manière plus ou moins consciente, à la préoccupation de fournir à l'âme du mort un support matériel, un εἶδος. Or, c'est là un des types qui, avec les progrès de l'art, sortiront de la tombe pour se transformer en statues de marbre. La Sirène deviendra un des types favoris de la sculpture funéraire attique, soit dans le décor des stèles, soit dans les statues de tombeaux. Les sculpteurs la représenteront tantôt se désolant, tantôt tenant la lyre ou le barbiton, comme pour chanter le



FIG. 1. — Oiseau à tête humaine, terre cuite de Béotie (Musée du Louvre).

1. Dragendorff, *Thera*, II, p. 125. Weicker (*Der Seelenvogel*, p. 149-151) cite les exemplaires trouvés dans les tombes béotiennes. Voir les types reproduits par Winter, *Die antiken Terrakotten*, III[1], *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, pl. 30, fig. 1-6, pl. 106, fig. 1-6.

2. Il est remarquable que cette tradition dure encore à l'époque classique. Cf. le vase du British Museum représentant la mort de Procris, et où l'on voit l'âme du mort sous la forme d'un oiseau à tête humaine. Inghirami, [illegible] 305. Cf. Weicker, p. 106, fig. 86.

thrène funèbre. Sans doute, quand nous étudierons ces monuments, nous devrons faire la part du sentiment nouveau qui élimine la conception primitive, et fait prédominer le caractère désormais dévolu à la Sirène, celui d'une figure décorative personnifiant le deuil des survivants. Mais entre ces deux idées, la transition se fait sans peine. Si la Sirène de marbre est souvent représentée faisant des gestes de désolation, c'est que l'âme du mort, dans l'Hadès, fait entendre sa plainte mélancolique[1]. Si ailleurs elle est figurée comme une musicienne, la lyre à la main, c'est que le mort charme ses loisirs dans l'obscurité du tombeau[2]. Un des plus anciens types de la Sirène musicienne est une statuette de calcaire provenant de Chypre, et conservée au musée du Louvre[3] (fig. 2). Chose curieuse, par une conception dont nous ne trouverons plus d'autre exemple, la tête est celle d'un homme barbu, comme si le sexe de la Sirène n'était pas encore fixé. L'oiseau musicien est muni de bras, et ses mains tiennent une flûte de roseaux appliquée aux lèvres de son visage humain. Cette statuette est une figure d'offrande, et ainsi nous pourrions la considérer comme la réduction d'une statue funéraire qui serait déposée dans le tombeau.



Fig. 2. — Oiseau à tête humaine, en pierre calcaire, provenant de Chypre. Long : 0m,17 (Musée du Louvre).

Il est donc permis de poser en principe qu'entre les figures d'offrande et

1. Cf. *Iliade*, XVI, 856 ; XXII, 362.

2. Les personnages jouant d'un instrument de musique sont fréquents parmi les figures d'offrande. On les trouve déjà dans les tombes primitives des Cyclades (*Athen. Mitth.*, IX, 1884, pl. 6. Cf. pour le sens, Blinkenberg, *Mém. de la Soc. des Antiq. du Nord*, 1896, p. 19), et parmi les figurines archaïques de Chypre (Winter, *Die Typen der fig. Terrakotten*, pl. 33, fig. 11) et de Béotie (Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, XXIV, 1900, pl. XI, p. 512-7). Il y a lieu de rappeler que, dans les peintures des lécythes blancs, on voit parfois le mort assis sur les degrés de la stèle, et jouant de la lyre (Benndorf, *Griech. und Sicil. Vasenb.*, pl. 34).

3. Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 600, fig. 100.

les types traités par la sculpture funéraire, il n'y a pas de différences essentielles[1]. Un type tel que celui de la Sirène, que nous rencontrerons fréquemment dans l'art attique du IV[e] siècle, est, sous sa première forme, l'image de l'âme du mort, déposée dans le tombeau. C'est par une transition naturelle qu'il vient prendre place sur la stèle ou sur la base qui surmonte la sépulture. Il nous reste à voir s'il n'y a pas d'autres conséquences à tirer de ce principe.

L'âme a son soutien. Le corps a-t-il aussi le sien? Est-il permis de croire qu'avec le retour au rite de l'inhumation se manifeste le souci de placer à côté du corps, voué à une destruction certaine, une image plus durable qui survive à cet anéantissement? Là encore, il n'y a rien qui soit en contradiction avec les idées dont nous avons rapidement esquissé l'histoire. Les tombes royales de Mycènes nous en fournissent déjà la preuve. Les masques d'or où l'orfèvre mycénien a reproduit les traits du défunt avec un si curieux réalisme, trahissent bien la préoccupation de conserver, au fond de la tombe, l'image intacte d'un visage que la mort va promptement altérer[2]. Au vrai, ces masques sont les plus anciens monuments de la sculpture funéraire. On sait d'ailleurs que cet usage ne se perd pas, et qu'on en peut suivre l'histoire jusqu'à l'époque romaine[3]. Il est donc légitime d'affirmer que, dans les plus anciennes croyances grecques, on retrouve quelque chose d'analogue aux idées égyptiennes : il faut donner au corps un *double* plus durable, un véritable soutien.

Ce soutien, il est naturel de le chercher également parmi les figurines d'offrande. Certains savants ont poussé cette théorie jusqu'aux plus extrêmes conséquences. Pour M. Dragendorff, il n'y a dans les tombes primitives et archaïques que des représentations purement humaines[4]. Les figurines de marbre des tombes des Cyclades, les « idoles » de Mycènes, les *papadés* de Béotie, ne seraient, au moins en majeure partie, que des images des morts. La plastique primitive n'aurait visé qu'à représenter des êtres humains, et c'est seulement parce que l'imagination grecque prête aux dieux l'apparence humaine qu'on

1. Cf. Dragendorff, *Thera*, II, p. 153.
2. Voir Perrot, *Hist. de l'Art*, VI, p. 795. Il n'est pas certain que les masques aient été appliqués directement sur les corps. M. Staïs a émis l'hypothèse qu'ils étaient fixés sur des cercueils de bois. *Congrès arch. d'Athènes*, 1905, p. 213.
3. Voir O. Benndorf, *Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken*, Vienne, 1876. Hübner, *Zu antiken Todtenmasken*, dans les *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, t. LXVI (1879), p. 26-43.
4. *Thera*, II, p. [illegible].

aurait utilisé, pour les types divins, des formes plastiques créées uniquement en vue des rites funéraires.

Nous touchons ici à une question très discutée, et dont la portée dépasse de beaucoup les limites de notre étude. Quel est le sens des figurines d'offrande ? Pour l'époque mycénienne en particulier, peut-on déjà songer à des figures de divinités ? Nous devons nous borner à rappeler que M. Reichel a proposé, pour résoudre ce problème, une interprétation très plausible[1]. Les idoles mycéniennes trouvées dans les tombes sont, non pas des imitations de statues de culte, mais des fétiches funéraires, exécutés spécialement pour le culte des morts. Les images de culte n'existent pas ; mais on connaît déjà les idoles, qui les précèdent et les annoncent pour ainsi dire. On fabrique des idoles de terre cuite pour les défunts ; on en fabrique aussi pour servir d'offrandes dans les sanctuaires[2]. Au reste, il est difficile de ne pas établir un rapport entre ces idoles mycéniennes et celles qu'on trouve en Béotie à l'époque géométrique. Or, la prédominance des types féminins semble confirmer la théorie de M. Reichel[3].

Si l'interprétation de M. Dragendorff paraît trop exclusive, il faut cependant reconnaître qu'elle contient une part de vérité. La présence dans la tombe de fétiches de protection et d'idoles funéraires n'exclut pas l'idée que certaines figurines d'offrande aient eu pour rôle de servir de soutien au corps[4]. Parmi les terres cuites archaïques, il en est qu'on peut considérer comme étant vraiment l'image du mort ; ainsi les figures de cavaliers[5], les personnages buvant dans un canthare[6], ou couchés sur un lit[7]. Il y a sans doute là comme une survivance de l'ancienne idée qui tend à assurer la perpétuité, sinon du corps périssable, au moins de l'image plus durable qui le représente. Tout, en effet, dans les rites funéraires, vise à conjurer la destruction de l'être humain, à

1. W. Reichel, *Ueber vorhellenische Götterculte*, Vienne, 1897.
2. Voir l'intéressante étude de M. Sam Wide, sur les idoles mycéniennes, *Mykenische Götterbilder und Idole*, *Athen. Mittheil.*, XXVI, 1901, p. 247-257. M. Karo a développé des idées qui ne sont pas très éloignées de celles de Reichel, *Altkretische Kultstätten* (*Archiv für Religionswissenschaft*, VII, p. 117 et suivantes).
3. Cf. les observations de M. Heuzey, *Catal. des fig. de terre cuite du Louvre*, p. 241.
4. C'est l'idée exposée par Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 7.
5. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, pl. 36, 37.
6. Winter, *ibid.*, pl. 35, 5. Cf. Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, pl. CXLIV.
7. *Arch. Jahrb.*, IV, 1889, *Arch. Anzeiger*, p. 157. Winter, pl. 192, 1 ; pl. 193. Cf. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, II, *Introduction*, p. 14. Des figures d'hommes couchés sur un lit, trouvées dans des tombeaux de Chypre du IVe siècle, représentaient certainement l'image du mort. Herrmann, *Das Gräberfeld von Marion auf Cypern*, 48e *Programm zum Winckelmannsfeste*, 1888, p. 46.

prolonger pour les survivants l'illusion de la vie dans la tombe, et à favoriser l'espoir qu'au fond de la sépulture subsiste au moins une forme matérielle où s'incarne l'âme du défunt.

Dès lors nous pouvons admettre la conclusion suivante. Le même travail d'esprit qui a fait sortir du tombeau, sous la forme d'une statue de Sirène, l'image de l'âme, en fait aussi sortir l'image du corps sous la forme de la statue funéraire. Celle-ci est en effet, par sa nature même, l'εἶδος tout désigné pour servir en quelque sorte de domicile à l'*eidôlon*, non plus à l'intérieur de la sépulture, mais à l'extérieur. Comment retenir et fixer l'âme inquiète qui erre autour du tombeau, sinon en lui offrant l'image même du corps qu'elle a habité au cours de sa vie terrestre ? Il convient d'ailleurs de se rappeler qu'une vieille idée fétichiste, qui a toujours vécu au fond de l'âme grecque, prête une âme aux statues. Les exemples abondent. Il nous suffira de mentionner une légende éclose en pleine époque classique, au v[e] siècle, celle de la statue de l'athlète thasien Théagénès, vainqueur à Olympie[1]. Son image, œuvre de Glaukias l'Éginète, est insultée, après sa mort, par un de ses ennemis, qui s'avise de fouetter l'effigie de bronze. L'âme du héros se venge de l'outrage ; la statue tombe sur l'agresseur et l'écrase. Citée en jugement comme une personne vivante, et condamnée pour meurtre, elle est jetée à la mer par les Thasiens. Un lécythe blanc d'Athènes nous fournit un autre exemple d'autant plus intéressant pour nous qu'il s'agit d'une statue funéraire[2]. Il montre une statue de lion décorant un tombeau. L'effigie de marbre semble prendre vie, et l'animal étend une patte vers le calathos chargé d'offrandes qu'apporte une femme, comme pour accepter les dons offerts au défunt. Il serait facile de multiplier les exemples empruntés aux textes ; l'imagination grecque n'a jamais perdu ce don de prêter une âme aux formes plastiques qui représentent l'apparence de la vie. Faut-il s'étonner si elle l'a exercé de bonne heure en l'appliquant aux statues de tombeaux ? Assimiler la statue au mort lui-même, lui attribuer ce rôle de soutien de l'âme qui est d'abord celui des terres cuites d'offrande, faire passer dans l'image, devenue extérieure, la vertu de prolonger l'existence souterraine du défunt, peut-être même délivrer les survivants de la terreur que leur inspire l'âme errante, en l'obligeant à habiter un corps de pierre, telles sont les préoccupations qui ont pu donner naissance aux statues funéraires. On a supposé que la statue tombale est issue du

1. Pausanias, VI, 11. Cf. E. Rohde, *Psyche*, I, p. 194, note 2.

2. [illegible] ce monument, *[illegible]*, p. 41-43. Voir plus loin, p. 103, fig. 53.

pilier funéraire. Celui-ci, d'abord amorphe, aurait été grossièrement façonné à l'imitation du corps humain, pour prendre ensuite l'aspect d'une statue[1]. S'il en était ainsi, le passage d'une forme à l'autre s'expliquerait par le développement de la même idée. Comme le pilier, la statue qui en dérive serait aussi la demeure, l'ἕδος de l'âme[2].

Toutefois, les éléments nous font défaut pour invoquer à l'appui de ces conclusions des preuves décisives. Nous ne connaissons pas de statues funéraires antérieures au début du VIe siècle. Sans doute, à cette époque, les croyances primitives ont subi un recul, pour faire place à l'idée de commémoration. La statue tombale est devenue le σῆμα de la sépulture ; elle a un double objet : conserver le souvenir du mort, et décorer son tombeau. On verra plus loin qu'elle reste d'ailleurs conventionnelle, et qu'elle n'a rien de commun avec le réalisme des statues égyptiennes. Au VIe siècle, le mort sera représenté nu comme un athlète ou comme un dieu, dans toute la vigueur de sa force physique ; la morte aura l'attitude solonnelle d'une déesse. La statue trahira l'intention évidente de montrer le défunt héroïsé. Par là même, elle gardera un caractère d'exception, comme si elle était réservée à ceux que leur condition sociale mettait durant leur vie au-dessus du niveau moyen, et que la mort a élevés à la dignité de héros.

III. — LES FIGURES ACCESSOIRES. LES PLEUREUSES

Il nous faut encore interroger les terres cuites d'offrande pour trouver l'origine de certains types traités par la statuaire dans la décoration des tombeaux grecs. Cette fois, l'image du mort n'est plus en question. Il s'agit de figures accessoires.

Nous avons déjà rappelé que, dans les tombes primitives de Chypre, dans les nécropoles archaïques de la Grèce, surtout en Béotie, on rencontre des terres cuites dont la signification n'est pas douteuse. Elles forment le cortège du défunt. Les sujets que traitent encore au VIe siècle les modeleurs béotiens apparaissent déjà dans les tombes chypriotes antérieures à l'époque mycénienne.

1. Deonna, *Les « Apollons archaïques »*, p. 17.

2. M. Perrot assimile la statue du mort à « son *double*, comme aurait dit un Égyptien. » *Hist. de l'Art*, VIII, p. 128. Cf. Cahen, art. *Sepultura*, *Dict. des Antiquités*, p. 1221. « La statue tombale est vraiment un double, au sens de la statuaire égyptienne. »

Ils sont à coup sûr inspirés par la croyance que, dans la vie d'outre-tombe, le mort a encore des besoins matériels ; les personnages de terre cuite déposés près de lui ont pour mission d'y subvenir. Ainsi s'expliquent toutes ces scènes de la vie familière et domestique : boulangères pétrissant le pain, lavandières au lavoir, femmes faisant cuire des aliments, coiffeurs accommodant leurs clients, scribes écrivant, laboureurs à la charrue, en un mot tout un monde de serviteurs s'employant à assurer au défunt les commodités de la vie[1].

A voir tous ces motifs, on est amené facilement à évoquer le souvenir des peintures et des bas-reliefs qui décorent les murs des chambres funéraires dans les tombeaux égyptiens[2]. On songe surtout aux statuettes de bois ou de calcaire trouvées dans les tombes de l'Ancien Empire, et qui font cortège à la statue du mort. C'est bien de part et d'autre la même inspiration. Des serviteurs portant des sacs ou des coffrets, des femmes pétrissant la pâte, des boulangers façonnant des pains et des galettes, des esclaves attisant le feu, des brasseurs fabriquant la bière, ou la mettant dans des cruches, voilà des scènes bien semblables à celles que nous ont conservées les terres cuites béotiennes[3]. L'analogie est si manifeste qu'on a pu se demander si, de l'Égypte à la Grèce, ces types ne s'étaient pas transmis par une sorte de filiation directe. Assurément, comme le fait remarquer M. Pottier, la chronologie crée une certaine difficulté. Les statuettes égyptiennes datent des ve et vi^e^ dynasties, et sont par suite antérieures au moment où l'on peut placer le début des influences égyptiennes en Grèce. Tout au plus est-il permis d'admettre que « les Grecs, mis en contact avec la vie égyptienne après la fondation de Naucratis, et pénétrés par l'éducation qu'ils en recevaient, ont repris à leur compte les traditions des anciennes œuvres égyptiennes, parce qu'elles leur paraissaient très bien convenir à leurs propres croyances[4] ». Quelle que soit la solution que comporte ce problème, nous n'avons ici qu'à retenir le fait suivant. Les sujets empruntés à la vie fa-

1. M. Pottier a publié une très intéressante série de ces figurines appartenant au Louvre, *Bull. de corresp. hellén.*, XXIV, 1900, p. 510-523, pl. IX, X, XI. Cf. *Arch. Zeitung*, 1874, pl. 14. Martha, *Bull. de corresp. hellén.*, XVII, 1893, pl. I, p. 80. Couroumiotis, Ἐφημ. ἀρχ., 1896, p. 201, pl. 11. Miss Hutton, *Greek terracotta statuettes*, fig. 5. On trouvera les principaux types réunis dans les planches de Winter, *Die Typen der figürl. Terrakotten*, pl. 33-36.

2. Cf. Pottier, art. cité, p. 520. Dragendorff, *Thera*, II, p. 123.

3. Ludwig Borchardt, *Die Dienerstatuen aus den Gräbern des alten Reiches*, *Zeitschr. für ägypt. Sprache*, XXXV, 1897, p. 119-134. Cf. Maspero, *Hist. des peuples de l'Orient*, II, p. 533. Perrot, *Hist. de l'Art*, I, p. 660.

4. Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, XXIV, 1900, p. 521.

milière, si fréquents dans la tombe grecque du VIe siècle, ne tardent pas à disparaître. En épurant les conceptions relatives à la vie future, le progrès des idées morales conduit à l'abandon des figurines d'offrande faisant allusion aux besoins matériels du mort. Pourtant, tous les sujets ne sont pas éliminés. Le type de la pleureuse trouvait sa place dans le cortège du défunt. Or, loin d'être abandonné à l'époque classique, il est adopté par la sculpture funéraire comme un des thèmes les plus familiers aux artistes. Il importe donc de montrer qu'il a bien réellement, comme l'image même du mort, ses origines dans les figurines d'offrande[1].

Les nécropoles de Béotie et celles de Théra ont livré un certain nombre de figurines nettement caractérisées par leur attitude comme des pleureuses[2]. Elles offrent cet intérêt de former une série chronologique où l'on peut suivre le développement du type. Nous choisirons quelques exemples caractéristiques. Voici d'abord une terre cuite de type primitif, appartenant au Louvre, et provenant de Béotie, probablement de Tanagra[3] (fig. 3). Elle représente une femme, la tête levée, la main gauche ramenée vers la tête, la droite posée sur la poitrine avec un geste de douleur. Le modelé du visage, des bras et du buste est tout à fait rudimentaire. Le buste se soude à une partie inférieure évasée en forme de cloche, façonnée au tour, et fermée à la base. Le vêtement, un chiton à ceinture, est peint au brun rouge avec des traces de couleur jaune. Nous empruntons encore au Louvre la figurine suivante[4] (fig. 4). Le costume est le même que dans la



Fig. 3. — Pleureuse, terre cuite de Béotie. H. 0m,24 (Musée du Louvre).

1. Nous avons déjà traité la question dans un article de la *Revue des Études grecques*, t. XVI, 1903, p. 299-322. *De l'origine du type des pleureuses dans l'art grec*. Nous ne faisons ici que le résumer.

2. Cf. Dragendorff, *Thera*, II, p. 24, fig. 56-57 et p. 121. Winter, *Die Typen der figürl. Terrak.*, pl. [illegible], fig. 7-8, pl. 32, fig. 3.

3. *Rev. des Étud. grecques*, art. cité, p. 300, fig. 1. Louvre, salle L. MNB, 535.

4. *Rev. des Étud. grecques*, art. cité, p. 301, fig. 2. Louvre, salle L. C A, 295. Tanagra. Cf. Musée national d'Athènes, n° 4157, et une terre cuite de Berlin, Antiquarium. Winter, pl. 32, fig. 3.

terre cuite précédente, mais le geste des deux mains, ramenées vers la tête, est différent. A coup sûr, ces figurines, dont le trait essentiel est l'aspect de la partie inférieure modelée en forme de cloche, se rattachent encore aux plus anciennes productions des ateliers béotiens. Elles succèdent immédiatement aux « idoles » à décor géométrique[1] et aux terres cuites offrant déjà une ornementation orientalisante, et se placent vers le VIIe siècle environ.



Fig. 4. — Pleureuse, terre cuite de Béotie. H. 0m,18 (Musée du Louvre).

L'évolution se poursuit avec des types plus récents qui nous conduisent jusqu'au Ve siècle. Une terre cuite du Musée national d'Athènes nous montre déjà, avec des négligences d'exécution, des formes qui sont celles du style sévère[2]. D'autres, avec les bras relevés et ployés, les mains réunies et posées à plat sur la tête, accusent, par leur costume, le style du Ve siècle; les traits du visage, le rythme du mouvement, trahissent l'influence manifeste de la grande sculpture (fig. 5). Elles témoignent qu'au Ve siècle, les Béotiens n'ont pas abandonné l'usage de déposer dans la tombe des figures de pleureuses, et des terres cuites du beau style tanagréen attestent que cette coutume a duré plus longtemps encore.

Comment ce type s'est-il formé, et quelles en sont les origines ? S'il faut en croire certaines théories, il conviendrait de remonter fort loin, jusqu'à la civilisation mycénienne, pour retrouver, dans des essais de plastique tout à fait rudimentaires, comme l'ébauche du type de la pleureuse. On connaît les figurines trouvées à Mycènes, à Tirynthe, à Chypre, et qui offrent souvent l'image sommairement modelée d'une femme vêtue élevant les deux bras (fig. 6)[3]. Elles ont été généralement interprétées

1. Cf. les idoles en forme de cloche étudiées par M. Holleaux, *Monuments Piot*, I, *Figures béotiennes en terre cuite*, p. 21-42.

2. J'ai publié cette terre cuite et les suivantes, *Revue des Études grecques*, art. cité, p. 302-303, fig. 4, 5, 6. D'autres types sont reproduits par Winter, *Typen der fig. Terrakotten*, pl. 60.

3. Voir par exemple, Schliemann, *Mycènes*, p. 137, fig. 94, 96 ; p. 140, fig. 111. Heuzey, *Fig. ant. de terre cuite*, p. 148. Winter, *Typen der fig. Terrakotten*, pl. 2, fig. 1, 3, fig. 1, 2, 3, 8.

comme des divinités. M. Max. Meyer est le premier qui ait proposé une autre explication[1]. Pour lui le culte des morts serait seul en cause. Ces prétendues idoles, dont plusieurs semblent se livrer à une mimique expressive, seraient des pleureuses ; déposées avec le mort dans la sépulture, elles perpétueraient le souvenir des lamentations qui l'avaient escorté pendant le convoi. Reichel a soumis à un examen critique la théorie de de M. Max. Meyer, et il en a restreint la portée[2]. Si quelques-unes de ces figures, caractérisées par les gestes des bras relevés, lui paraissent avoir des droits au nom de pleureuses, les autres seraient, non pas des imitations de statues de culte, mais des simulacres d'idoles religieuses, spécialement destinés au culte des morts.



Fig. 5. — Pleureuse, terre cuite de Tanagra (Musée national d'Athènes).



Fig. 6. — Terre cuite de Chypre (Musée du Louvre).

Ainsi limitée à une série de figurines, l'interprétation de Reichel nous paraît encore douteuse. Le geste des bras levés n'est pas nécessairement l'expression d'un sentiment pathétique, et il reste permis de l'expliquer soit comme un geste d'adoration, soit simplement comme une attitude indiquant le caractère divin de l'idole. On le retrouve dans des monuments dont la destination purement religieuse est certaine, ainsi dans des idoles mycéniennes trouvées par M. Halbherr à Prinià[3], et dans les idoles découvertes à Cnossos, dans

1. Max. Meyer, *Mykenische Beiträge*, *Arch. Jahrbuch*, VII, 1892, p. 189. M. Dragendorff souscrit à cette interprétatión, *Thera*, II, p. 123. Cf. p. 122, note 139, l'hypothèse suggérée par M. Loeschcke et d'après laquelle une curieuse tête en marbre d'Amorgos (Wolters, *Athen. Mittheil.*, XVI, 1891, p. 48), provenant d'une tombe primitive, serait celle d'une pleureuse portant sur les joues les traces sanglantes des meurtrissures rituelles.

2. Reichel, *Ueber vorhellenische Goettereulte*, p. 68 et suivantes.

3. Sam Wide, *Mykenische Goetterbilder und Idole*, *Athen. Mittheil.*, XXVI, 1901, p. 247-257, pl. XII.

une chapelle consacrée au culte de la double hache[1]. Les terres cuites chypriotes et béotiennes de l'époque archaïque prouvent que cette formule plastique a survécu à l'époque mycénienne, et que l'attitude des bras levés a conservé le sens d'un geste divin[2]. Il convient d'ailleurs de faire des réserves sur la valeur expressive de la mimique dans les figures primitives. M. Salomon Reinach les a exposées en des termes auxquels on ne peut que souscrire. « Nous pensons, écrit-il, que, dans tout les arts primitifs, le geste est chose indifférente, c'est-à-dire qu'il se produit une certaine quantité de types, indépendants de toute conception psychologique, où l'attitude des bras et des jambes n'est qu'un effet de l'inexpérience de l'artiste, de son désir d'être compris de tous, de sa tendance naïve à la symétrie[3]. »



Fig. 7. — Statuette de bronze. H. 0m,19. (Musée de Berlin.)

Les idoles de Mycènes et de Tirynthe ne sont donc pas nécessairement des pleureuses. L'art mycénien ou achéen a-t-il ignoré ce genre de sujets? La question s'est posée au sujet d'un monument très familier aux archéologues. Nous voulons parler de la figurine du bronze du Musée de Berlin représentant une femme en costume mycénien, une main ramenée sur la poitrine, l'autre étendue à la hauteur des yeux (fig. 7)[4]. Pour certains savants, c'est bien là l'attitude de la lamentation. Furtwaengler a défendu cette interprétation, en rapprochant de la figurine de Berlin une

1. A. J. Evans, *The palace of Cnossos* (Extrait de l'*Annual of the British School at Athens*, VIII, 1901-1902), p. 99, fig. 36.

2. Voir Heuzey, *Fig. ant. de terre cuite du Louvre*, p. 49. Winter, *Typen der fig. Terrakotten*, pl. 66, 1.

3. S. Reinach, *La sculpture en Europe* (extrait de l'*Anthropologie*, 1894-1896), p. 74-75.

4. *Arch. Jahrb.*, *Arch. Anzeiger*, IV, 1889, p. 94, fig. 7. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, fig. 349-350. Helbig, *La question mycénienne* (extrait des *Mémoires de l'Acad. des Inscr.*, t. XXXV, 1896), p. 315, fig. 17¹, 17². Furtwaengler, *Berl. phil. Wochenschrift*, 1896, p. 1519-1520.

terre cuite de Crète[1], et un fragment d'un bronze mycénien trouvé dans les environs de Smyrne[2] : ce dernier représente une femme ramenant la main gauche vers le front par un geste très caractérisé. D'autres critiques ont reconnu dans l'attitude du bronze de Berlin un geste rituel d'orante ou de prêtresse[3]. Il semble que le problème soit éclairci, grâce au témoignage des monuments découverts en Crète. Sur un anneau d'or de Cnossos, une femme, certainement une orante, prie devant un sanctuaire[4] : or, ses gestes sont identiques à ceux de la figurine de bronze. Mais s'il n'est pas permis d'affirmer que l'art mycénien ait créé le type de pleureuse auquel succède celui des terres cuites béotiennes, il reste possible de rattacher ces dernières à un prototype mycénien, au point de vue des formes et même de la mimique. On l'a déjà remarqué : en ce qui concerne les choses religieuses, la Béotie a conservé bien des survivances de la civilisation mycénienne[5]. Les plus anciennes pleureuses béotiennes, dont le trait essentiel est l'évasement en forme de cloche de la partie inférieure du corps[6], accusent sans doute le souvenir des idoles à base cylindrique, telles qu'elles se rencontrent à Prinià, à Gournia et à Cnossos ; peut-être des modèles comme celui de l'orante à la jupe évasée ne sont-ils pas restés étrangers à la formation du type. Les coroplastes béotiens ont pu, sans trop de difficulté, adapter à l'expression de la douleur les gestes et les attitudes des figures mycéniennes.

Il nous faut donc descendre jusqu'à l'époque dorienne pour trouver des représentations de pleureuses nettement caractérisées. Les poèmes homériques nous renseignent suffisamment sur le rôle dévolu aux pleureuses dans les cérémonies des funérailles. Il est à peine besoin de rappeler les textes qui mentionnent le thrène funèbre et la lamentation des femmes[7]. On sait d'autre part que,

1. *Monumenti antichi dell' Accad. dei Lincei*, VI, p. 171, 175, fig. 3, 4.

2. Furwaengler, *Neue Denkmaeler antiker Kunst*, *Sitzungsber. der bayer. Akad.*, 1899, p. 580, fig. 1. L'interprétation de Furtwaengler a été suivie par Max. Meyer, *Arch. Jahrbuch*, VII, 1892, p. 107. Cf. Hamdy Bey et Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, p. 244, note 2.

3. M. Perrot y voit « un geste rituel dont la signification nous échappe, faute d'un texte qui l'explique » (ouvr. cité, p. 751).

4. Milani, *Studi e materiali*, II, 3. A. J. Evans, *Journal of Hellenic Studies*, XXI, 1901, p. 170. Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, p. 235, fig. 176.

5. Cf. Sam Wide, *Athen. Mittheil.*, XXVI, 1901, p. 250.

6. Les mêmes formes se retrouvent d'ailleurs dans des terres cuites de Chypre. Heuzey, *Figurines ant. du Louvre*, pl. 9, nos 2 et 3.

7. Cf. *Iliade*, XXIV, 721 et suiv. Sur le rituel funéraire à l'époque homérique, voir Helbig, *Zu den homerischen Bestattungsgebräuchen*, *Sitzungsb. der bayer. Akad.*, 1900, p. 199 et suivantes.

pour la période qui s'étend du IXe au VIIe siècle, les grands vases du Dipylon nous mettent sous les yeux tout le cérémonial funéraire des Attiques, et que la lamentation des femmes y tient une large place[1]. Nous ne reviendrons pas sur des questions souvent traitées, et nous n'avons pas à décrire ici le type bien connu des pleureuses, représentées nues, les bras ramenés au-dessus de la tête par un geste mécanique et uniforme, et alignées en file auprès du lit servant à l'exposition du corps (πρόθεσις) ou derrière le char funèbre. Nous ne rouvrirons pas non plus le débat auquel a donné lieu la nudité des pleureuses. Pour M. Helbig, elle pourrait avoir été suggérée aux peintres attiques par l'imitation de motifs étrangers, tels que les figurines nues, désignées sous le nom d'Astarté, découvertes dans les tombes mycéniennes[2]. Pour M. Kroker, on retrouverait là l'influence des modèles égyptiens où les contours du corps féminin se dessinent sous la transparence des étoffes[3]. Ces théories ont été combattues, et l'on est aujourd'hui d'accord pour reconnaître dans cette prétendue nudité une pure convention de style[4].

Je dois cependant signaler des monuments qui, au premier abord, sembleraient apporter des arguments en faveur de l'hypothèse de M. Helbig. Le Louvre possède une série de figures en pierre calcaire provenant de Chypre, et dont l'une est simplement ébauchée. Ce sont des femmes nues, aux larges hanches, tenant les mains posées à plat sur la tête, dans l'attitude des pleureuses du Dipylon. Le corps est coupé à la hauteur des genoux par une section nette, comme si les figurines étaient destinées à être posées sur le sol. Faut-il voir ici le prototype de ces pleureuses nues dont se seraient inspirés les peintres du Dipylon ? Nous ne le pensons pas. Tout d'abord, la date des figurines de Chypre paraît être relativement basse, et, en outre, cette conception s'explique par une évolution de style qui semble avoir été localisée dans la plastique chypriote. Il est facile de reconnaître le motif d'où dérivent les pleureuses de Chypre ; c'est celui de la déesse nue appuyant les deux mains sur ses seins pour les presser et qui a été souvent qualifiée du nom d'Aphrodite orientale[5] (fig. 8).

1. Voir Hirschfeld, *Annali dell' Inst.*, 1872. Kroker, *Die Dipylonvasen*, *Arch. Jahrb.*, I, 1886, p. 125. Poulsen, *Die Dipylongräber*, p. 47.

2. Helbig, *L'épopée homérique*, trad. Trawinski, p. 47.

3. Kroker, *Arch. Jahrb.*, I, 1886, p. 105-106.

4. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1895, I, p. 367-394. Pottier, *Catal. des vases ant. du Louvre*, p. 226. Perrot, *Hist. de l'Art*, VII, p. 174-175. Cf. Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1884, p. 136.

5. On sait combien ce type est fréquent dans les figurines de terre cuite (Heuzey, *Fig. ant. du Musée du Louvre*, pl. IX, 4-5. Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 450, fig. 321 ; p. 555, fig. 379). Le Louvre en possède

Si l'on songe au rôle de protection funéraire que les Chypriotes attribuaient à ces images, on ne s'étonnera pas de voir ce même type de divinité passer dans la décoration des sarcophages[1]. Il est probable que, sous l'influence des idées grecques, ce type a perdu graduellement son sens primitif, et que le caractère de divinité protectrice a pour ainsi dire passé au second plan, pour laisser seulement en évidence le rôle de pleureuses dévolu à ces figures.



Fig. 8. — Statuette de Chypre en pierre calcaire (Musée du Louvre).

Il est à remarquer que les tombes attiques de la période du Dipylon n'ont pas livré de figurines de terre cuite représentant des pleureuses. La raison en est sans doute que les tombes les plus riches, celles autour desquelles le deuil avait été mené avec le plus d'apparat, étaient ornées de ces grands vases qui formaient le σῆμα ἐπιτύμβιον, et sur la panse desquels se déroulait la représentation de la *prothésis* et du cortège funèbre. Les pleureuses peintes sur les flancs du vase suffisaient à assurer la durée de la commémoration de deuil. Chose curieuse, on ne trouve guère le type de la pleureuse figuré plastiquement que sur une loutrophore du Musée de Berlin, postérieure à la fabrication du Dipylon, et rappelant, par la forme et le caractère oriental du décor, le style des vases de Vourva[2] (fig. 9). L'anse, modelée en relief, représente une femme tenant les bras levés avec un geste de désolation. Les peintures n'ayant aucun caractère funéraire, on comprend que l'image de la pleureuse se soit insinuée dans l'ornementation, sous la forme d'une figure modelée. En réalité, le céramiste a eu recours à un procédé connu, et dont nous trouvons de nombreux exemples dans la céramique de Chypre[3]. Il reste acquis néanmoins que les Attiques ont utilisé,

un exemplaire en pierre calcaire qui peut être rapproché des statuettes de pleureuses (Perrot, ouvr. cité, p. 555, fig. 380).

1. Ainsi dans le sarcophage d'Amathonte, où quatre figures analogues sont représentées sur un des petits côtés. Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 610, fig. 417.

2. *Arch. Jahrbuch*, VII, 1892, *Arch. Anzeiger*, p. 100.

3. Ainsi dans les œnochoés du type de la « verseuse », où l'on voit, à l'attache du col et de la panse une figu-

pour la décoration des loutrophores, cette sorte de formule plastique. Mais ils ne l'ont guère fait qu'à titre d'exception. Les loutrophores à décoration orientale, comme celle de Berlin, appartiennent en effet à une époque de transition. Bientôt la peinture céramique à figures noires va revendiquer le privilège qu'elle avait possédé à l'époque du Dipylon, celui de retracer les épisodes du cérémonial funèbre. Les pleureuses vont retrouver leur place soit sur les plaques de terre cuite peinte offertes au mort, soit sur les loutrophores, véritables monuments funéraires destinés à être placés sur le tombeau[1].

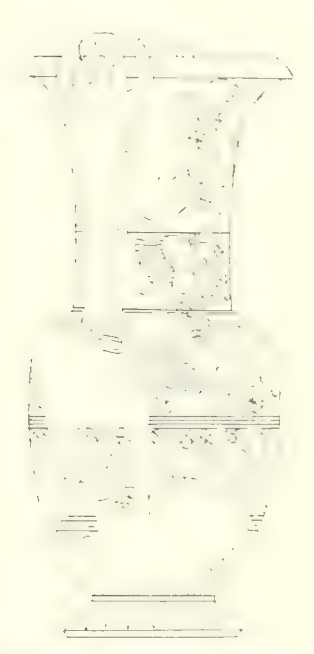


Fig. 9. — Loutrophore attique. H. 0m,50 (Musée de Berlin).

Aux VIIIe et VIIe siècles, le rituel funéraire des Béotiens semble offrir des caractères un peu différents de ceux qu'on peut observer en Attique. Les ateliers béotiens ne fabriquent que par exception, en copiant d'ailleurs des modèles du style dipylien, ces grands vases reproduisant des scènes de funérailles qui sont si fréquents à Athènes[2]. Par contre, les tombes de l'époque dorienne livrent en grand nombre ces sujets familiers auxquels nous avons fait allusion plus haut, et dont la présence s'explique par la croyance à la vie matérielle que le mort continue à mener dans le tombeau. Les pleureuses ne se séparent pas de tout ce monde d'artisans et de serviteurs, dont la mission est de subvenir aux besoins du mort. N'est-ce pas, sinon la même idée, au moins une préoccupation très voisine de celle-là, qui porte les survivants à déposer dans la tombe des figures de pleureuses ? Elles ont, elles aussi, un office à remplir auprès du défunt. Elles l'entourent dans sa sépulture, comme elles l'ont entouré pendant la cérémonie des funérailles. Elles témoignent qu'il n'a pas été enseveli « sans larmes » (ἄκλαυστος) et elles perpétuent le souvenir du deuil. Le mort a son cortège de pleureuses, comme il a près de lui tout un petit monde de

tête de femme modelée en relief et tenant à deux mains une cruche appuyée contre son corps. Le sens funéraire de ces figures reste douteux. Il ne faut guère y voir, à notre avis, qu'un décor plastique. Cf. Pottier, *Catalogue des vases ant. du Louvre*, p. 113. Heuzey, *Gaz. arch.*, 1889, p. 16. Herrmann, *Das Gräberfeld von Marion auf Cypern*, p. 53-58 et notre article cité, *Revue des Études grecques*, 1905, p. 316-319.

1. Voir notre article *Loutrophoros*, *Dict. des Antiquités gr. et romaines*.

2. Ainsi le vase publié par M. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, pl. 21, A. 575.

serviteurs. Quand les sujets familiers ne répondent plus à des croyances épurées et dégagées de la grossièreté primitive, les pleureuses gardent encore leur place dans la tombe, au moins en Béotie. Mais les coroplastes ont esquissé là un motif dont la sculpture va s'emparer, pour le faire sortir de la tombe et l'élever à la dignité de statue funéraire. Ce type est un de ceux que l'art attique traitera avec le plus de prédilection. Devenues tantôt des statues de marbre, tantôt des figures de bas-relief, comme dans le célèbre sarcophage de Sidon, les pleureuses joueront le rôle de gardiennes du tombeau, ou formeront le chœur douloureux et charmant qui nous offre la plus pure image du deuil silencieux et recueilli.

Nous avons vu, par des exemples précis, comment certains types traités par la sculpture funéraire ont leur origine dans les figurines d'offrande[1]. Nous devons maintenant résumer brièvement les conclusions qui se dégagent de notre étude. En Grèce, les premières formes plastiques destinées à assurer au défunt soit le soutien de son existence à demi-matérielle, soit la satisfaction des besoins inhérents à sa vie d'outre-tombe, ont été des figurines de terre cuite déposées dans le tombeau. Mais ces formes peuvent facilement passer de l'obscurité de la tombe au grand jour ; il n'y a pas de différence essentielle entre les offrandes déposées dans la sépulture et la décoration extérieure du tombeau. On a vu comment certains types peuvent être en quelque sorte évoqués par la sculpture qui y cherche l'idée première de ses créations.

Entre les croyances égyptiennes et les croyances grecques, nous avons relevé bien des traits communs. Ils ne nous autorisent cependant pas à affirmer que la Grèce a emprunté à l'Égypte l'usage des statues funéraires. Celles-ci n'apparaissent pas avant la fin du VII[e] siècle dans les pays helléniques. Or, à cette date, les coutumes funéraires sont depuis longtemps fixées, et en regard du luxe et de l'ampleur des sépultures égyptiennes, la tombe grecque conserve un caractère presque rudimentaire. Si, comme nous le verrons, les statues funéraires du type viril offrent des rapports souvent reconnus avec certains types égyptiens, il n'y a là qu'une influence de style très générale, qui est proprement du domaine de l'art ; les idées ne sont point en jeu. Tout au plus peut-on dire

1. G. Koerte indique avec raison qu'il ne faut pas perdre de vue cette idée : on place sur le tombeau ce qui primitivement était déposé à l'intérieur. *Athen. Mittheil.*, XXIV, 1899, p. [illegible]. Cf. Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 9.

que la statue de tombeau est issue en Grèce de croyances voisines de celles de l'Égypte, qu'elle a pu, au moins au début, être considérée comme le support de l'âme, en vertu d'une conception dont nous avons fait la part.

Mais s'il faut tenir compte de ces analogies, il convient de faire ressortir les différences. En Grèce, la statue de tombeau n'est pas la règle ; elle reste toujours exceptionnelle. Elle a pour objet, soit de rappeler la nature supérieure du défunt, élevé par la mort à l'héroïsation, suivant une idée toute grecque, soit de perpétuer son souvenir aux yeux des survivants [1]. Elle ne se cache pas, comme en Égypte, dans la chambre funéraire ; sculptée pour décorer le tombeau, elle est extérieure, apparente, faite pour frapper le regard de tous. En ce sens, elle est vraiment une œuvre d'art, et loin d'être asservie à des formules immuables, elle peut se prêter à tous les progrès de la plastique, comme elle peut refléter l'évolution des croyances et traduire, sous le ciseau des maîtres, les plus délicates nuances des sentiments.

1. Cf. Furtwaengler, *Collection Sabouroff, Introduction*, p. 53-55.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE DES TOMBEAUX ARCHAÏQUES A DÉCORATION STATUAIRE

Il nous faut quelque effort d'imagination pour restituer l'aspect d'une nécropole grecque au VIe siècle. A Athènes, le Céramique nous donne bien la vision d'une nécropole : mais c'est celle qui s'est substituée, après les guerres médiques, à l'ancien cimetière dévasté par les Perses. Si nous connaissons une riche série de stèles archaïques attiques[1], nous ne les voyons pas en place. Nous devons interpréter les monuments pour nous figurer ce qu'était le Céramique au temps des Pisistratides, avec ses formes si variées de tombeaux, hautes stèles étroites et longues, ornées de bas-reliefs polychromes ou simplement de peintures, colonnes funéraires sveltes et élancées, tertres supportant des loutrophores, grands tombeaux décorés de plaques de terre cuite peinte, et qui semblent avoir été la forme la plus ancienne de la table funéraire (τράπεζα) de l'époque classsique[2].

Nous savons cependant, par des témoignages précis, que, dans l'Athènes du VIe siècle, la statuaire concourait parfois à l'ornementation des tombeaux. Dans le décret de Solon relatif aux sépultures, dont Cicéron nous a conservé certaines dispositions, on trouve mentionné à côté de la stèle (*columna*) le tombeau plus ample (*monumentum*) qui semble avoir comporté une décoration de cette nature[3]. Après l'invasion perse, au dire de Thucydide, les monuments

1. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, pages 5-12, pl. I-XIV.
2. Cf. sur ce type de tombeau, Hirschfeld, *Festschrift für J. Overbeck*, p. 11-15.
3. Cicéron, *De Legibus*, II, 26. Cf. Loeschcke, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 299.

funéraires furent utilisés pour la construction du mur de Thémistocle[1]. Ce mur fut édifié avec une hâte fiévreuse. Les femmes, les enfants eux-mêmes se mirent à l'œuvre ; on employa pour les fondations toutes sortes de matériaux, y compris des marbres provenant des tombeaux du Céramique. Or, des fouilles récentes, poursuivies au Dipylon par M. F. Noack, ont fourni le plus éloquent commentaire du texte de Thucydide[2]. Elles ont mis au jour les fondations du mur thémistocléen et des débris de monuments funéraires qui avaient servi à les construire, ainsi une remarquable stèle en relief, très martelée, représentant le mort nu, debout, tenant une lance, avec une Gorgone dans le registre inférieur[3]. Les statues funéraires avaient aussi été mises à profit. M. Noack a découvert un sphinx en ronde bosse, des fragments d'un lion, et un socle de statue qui avait supporté l'effigie tombale d'un Athénien nommé Xénoclès[4]. S'ajoutant à ceux que nous connaissions déjà[5], ces documents permettent d'affirmer que l'usage des statues funéraires était fréquent dans l'Athènes du VIe siècle. Les monuments sont assez nombreux pour les autres régions du monde grec, Chypre, Milet, les Cyclades, le Péloponnèse, et la Sicile. L'usage des statues funéraires était donc plus répandu qu'on ne pouvait le soupçonner quand on se bornait à étudier les stèles. Avant de définir les types familiers aux sculpteurs archaïques, nous devons examiner quel genre de support on donnait à ces statues, et comment elles s'harmonisaient avec l'architecture du tombeau.

I. — LE TERTRE FUNÉRAIRE

Les fouilles exécutées en Attique, dans les nécropoles de Vourva et de Vélanidezza, nous ont fait connaître quelques-uns des types de sépulture usités au VIIe et au VIe siècle[6]. A Vélanidezza, on a retrouvé un grand tombeau de famille affectant la forme d'un tertre cerné à sa base par un mur de soubassement circulaire construit en tuf et en pierre[7]. Ce tertre recouvrait des sépultures

1. Thucydide, I, 93. Πολλαί τε στῆλαι ἀπὸ σημάτων.
2. F. Noack, Die Mauern Athens, Athen. Mittheil., XXXII, 1907, p. 123-160, 473-566.
3. *Athen. Mittheil., ibid.*, pl. XXI.
4. *Athen. Mittheil., ibid.*, pl. XXIII, XXIV et p. 546.
5. Voir l'étude de G. Loeschcke, *Altattische Grabstelen*, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 290-306.
6. Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 73.
7. Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 1890, p. 16-28, pl. A et B.

plus anciennes, établies d'abord isolément, puis réunies dans cet enclos commun, et recouvertes d'une sorte de butte artificielle. Sur les pentes du tertre ou sur le mur de pierre, on avait rétabli les emblèmes funéraires, stèles et statues, provenant des anciens tombeaux, ou mis en place ceux qui indiquaient de nouvelles sépultures. Nous aurons à mentionner plus loin une base de statue provenant de Vélanidezza.



Fig. 10. — Tombe de Ménékratès. Faubourg de Kastradès, à Corfou.

Le tertre à ceinture de pierre est donc une des formes de tombe qui comportent parfois l'emploi de la décoration statuaire. Il est permis d'admettre qu'il a son origine en Asie Mineure, témoin le tombeau d'Alyatte [1], et celui d'Augé que Pausanias signale dans le voisinage de Pergame [2]. Ce dernier était un tertre de terre entouré d'une *crépis* de pierre, et surmonté de l'image en bronze d'une

1. Hérodote, I, 93.
2. Pausanias, VIII, 4, 9. Cf. Koerte, *Athen. Mittheil.*, XXIV, 1899, p. 10.

femme nue. C'est à l'Asie Mineure que la Grèce emprunte ce type de tombeau, et il s'introduit en Attique dès le VIIe siècle[1]. Les peintures de vases nous donnent la preuve qu'il n'est pas utilisé seulement pour les grands tombeaux de famille, comme à Vélanidezza, mais aussi pour les sépultures isolées. Le tertre est parfois revêtu d'un enduit blanc[2] et décoré de peintures, comme on le voit sur un vase attique du VIe siècle représentant le meurtre de Polyxène près du tombeau d'Achille[3].

Il est naturel que le tertre, auquel son soubassement de pierre donne un caractère architectural, ait été parfois couronné soit par la statue du mort, soit par un emblème sculpté en ronde bosse. C'est cette dernière combinaison que nous offre, semble-t-il, un monument bien connu, le tombeau de Ménékratès à Corfou[4] (fig. 10). Il se compose d'un soubassement circulaire, élevé sur une marche, et sur les assises duquel est gravée l'inscription funéraire. Cette *crépis* supporte un tertre en forme de tronc de cône, revêtu de dalles de pierre. Au sommet est aménagée une surface plane, sur laquelle il faut sans doute replacer une lionne en pierre calcaire trouvée près de la sépulture. On reconnaît là les formes essentielles du tertre à *crépis*, avec un caractère monumental que souligne l'architecture de la tombe.

II. — LA BASE RECTANGULAIRE

Un type assez fréquent paraît avoir été celui de la statue placée sur une base rectangulaire plus ou moins élevée. M. Loeschcke en a relevé pour l'Attique un certain nombre d'exemples[5], et la liste peut aujourd'hui en être augmentée. La base du monument de Phrasikleia, trouvée dans la Mésogée, porte à sa partie supérieure un trou arrondi où s'encastrait une statue, œuvre d'Aristion de Paros[6]. C'était l'image d'une jeune fille (ϰόρη), dit l'inscription qui fait

1. Il est à remarquer qu'on ne le trouve pas au Dipylon, tout au moins avant cette date. Cf. Dragendorff, *Thera*, II, p. 104. Les exemples qu'ont fait connaître les fouilles du Dipylon sont d'une époque postérieure. Brückner et Pernice, *Athen. Mittheil.*, XVIII, 1893, fig. 87.
2. Brückner, *Arch. Jahrb.*, VI, 1891, p. 197, pl. 4.
3. *Journal of Hellen. Studies*, XVIII, 1898, pl. XV. Thiersch, *Tyrrhen. Amphoren*, p. 131-132.
4. Cf. O. Riemann, *Les îles ioniennes*, 1879, p. 23 et 30 et la bibliographie citée dans ce mémoire.
5. Loeschcke, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 300 et suivantes.
6. Loeschcke, *loc. l.*, p. 300. Cf. Lolling, *ibid.*, p. 10. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, nº 12. *Corpus inscr. atticarum*, I, 469.

parler la morte : « Je m'appellerai toujours ainsi, car au lieu du mariage, c'est le nom que les dieux m'ont attribué ». Le même sculpteur parien avait exécuté une statue du type viril pour un jeune homme, Xénophantos, enseveli au Céramique[1]. Nous en reproduisons la base, conservée au Musée épigraphique d'Athènes (fig. 11). On y voit le trou ménagé pour la plinthe de la statue, et l'on se rend compte que la figure portait le pied gauche en avant. L'image du mort était donc une de ces figures viriles que nous étudierons plus loin, et auxquelles on a longtemps donné le nom d'Apollon. Une base analogue, en forme de bloc quadrangulaire, a été découverte par M. F. Noack dans les substructions du mur de Thémistocle[2]. Longue de 0m,99 sur 0m,75 de largeur, elle est taillée dans une assez mauvaise pierre. Sur la face supérieure, on observe des traces de scellement au plomb, avec une cavité où s'encastrait la statue, exécutée certainement en marbre. A en juger par la direction des pieds, elle appartenait au même type que la précédente. Une inscription métrique, trouvée près de la base, donne le nom du mort, Xénoclès, et permet d'assigner comme date à la sépulture le milieu du VIe siècle. La même forme de base carrée avait été employée pour un autre tombeau de la vieille nécropole attique du Dipylon, celui d'Antidotos, dont Kallonidès avait exécuté la statue ; c'était sans doute celle d'un animal couché, peut-être un lion[3] (fig. 12). Il est moins sûr qu'une base du musée d'Athènes, portant l'inscription funéraire de Kléoitas, ait sup-

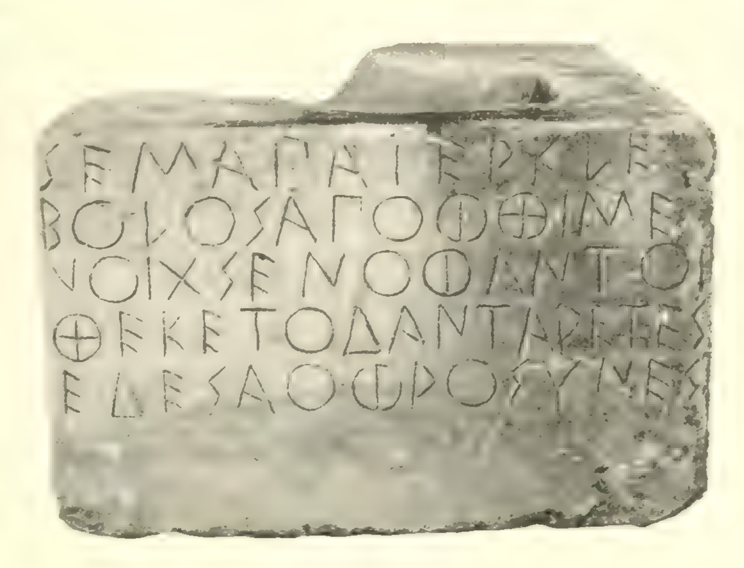


Fig. 11. — Base de la statue de Xénophantos (Musée national d'Athènes).

1. Loeschcke, *ibid.*, p. 300. Loewy, *ibid.*, B, n° 395. *Corpus inscr. attic.*, I, *Suppl.*, n° 477 *b*. Σῆμα πατὴρ Κλεόβουλος ἀποφθιμένῳ Ξενοφάντῳ | θῆκε τόδ' ἀντ' ἀρετῆς ἠδὲ σαοφροσύνης.
2. F. Noack, *Athen. Mittheil.*, XXXII, 1907, p. 546, n° 5 ; et 547, fig. 2.
3. Loeschcke, *ibid.*, IV, 1879, p. 301, Loewy, *ibid.*, n° 14 ; *Corpus inscr. attic.*, I, n° 483.

porté une statue [1] (fig. 13). Pourtant les dimensions du trou d'encastrement sont bien grandes pour une stèle, et nous y replacerions volontiers la plinthe d'une effigie statuaire. Signalons encore une base conservée à Larissa. Elle a la forme d'un pilier en marbre blanc, offrant des traces de trous de scellement à sa partie supérieure : elle supportait la statue funéraire d'un jeune homme, érigée par les soins de sa mère, Argeia [2].



Fig. 13. — Base du monument funéraire d'Antidotos (Musée national d'Athènes).

Les fouilles de Vourva nous ont rendu un des spécimens les plus intéressants de ce type de support. C'est une plinthe sur laquelle se superposent trois assises en pierre calcaire, diminuant graduellement de largeur, et dont la dernière servait de base à la statue [3] (fig. 14). Cette base à degrés offre certaines analogies avec celles de plusieurs monuments votifs, par exemple le taureau dédié à Delphes par les Corcyréens [4]. L'inscription commémorative rappelle que la statue est « l'image belle à voir » d'une jeune fille, et qu'elle a pour auteur le sculpteur Phaidimos. Les deux pieds ayant été retrouvés et remis en place, on restitue facilement une statue de femme debout, dont le type rappelait sans doute celui des *corés* de l'Acropole d'Athènes.

Jusqu'ici, nous n'avons rencontré que des types de bases assez simples, et dont rien n'accuse la destination funéraire. Nous devons nous arrêter plus longuement à un monument qui reste unique jusqu'à ce jour : nous voulons parler de la base en marbre bleu de l'Hymette découverte en Attique, à Lambrika,

1. *Corpus inscr. atticar.*, IV, n° 477. Πα[ιδὸς] [ἀπο]φθιμένοιο Κ[λεοί]τοο τοῦ Μενεσαίχμου μνῆμ' ἐσορῶν οἴκτιρ' ὡς καλὸς ὢν ἔθανε.

2. Lolling, *Athen. Mittheil.*, XI, 1886, p. 450. L'inscription fait mention d'un ἄγαλμα.

3. Cavvadias, *Catal.*, n° 81. Castriotis, *Glypta*, p. 26, n° 81. Ἀρχ. Δελτίον, 1890, p. 101-103. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 82, fig. 50. Cf. Wilhelm, *Athen. Mittheil.*, XXIII, 1899, p. 479. Lechat, *La sculpture attique avant Phidias*, p. 216, note 1. Deonna, *Les « Apollons » archaïques*, p. 55.

4. *Fouilles de Delphes*, III, 1, [illegible], fig. [illegible] (Bourguet).

l'ancienne Lamptrae, et conservée au Musée national d'Athènes (fig. 15). Elle a été souvent décrite. Nous en rappellerons les dispositions essentielles. C'est une stèle quadrangulaire, qui, suivant l'hypothèse très plausible de M. Winter, devait poser sur un soubassement composé de deux ou trois degrés. Elle est terminée par une gorge ou cymaise décorée d'ornements en forme de godrons, et le couronnement est constitué par une sorte d'abaque où alternent des rosettes de types différents, les unes rondes, les autres figurant des boutons de lotus disposés en étoiles. Ce décor trahit-il l'action indirecte d'influences égyptiennes ? La conjecture n'a rien d'invraisemblable. Rappelons seulement que le marbrier trouvait des exemples en Attique, témoin des membres d'architecture en tuf, trouvés sur l'Acropole, et qui semblent provenir de l'ancien Hékatompédon[2]. Trois des faces de la base sont décorées de reliefs d'une très faible saillie. Sur la face anté-

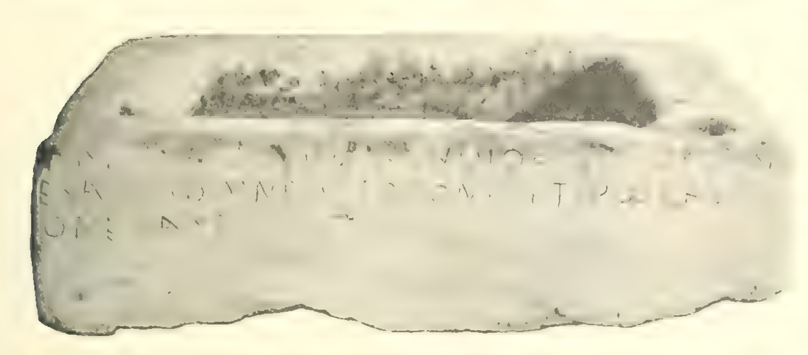


Fig. 13. — Base de la statue de Kléoitas (Musée national d'Athènes).

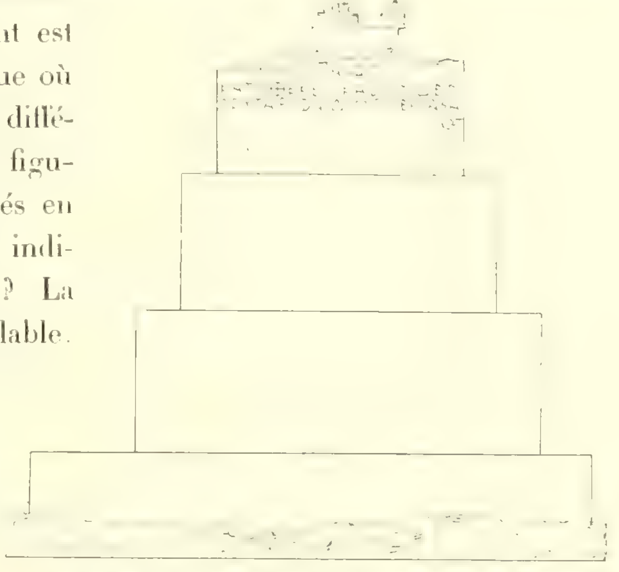


Fig. 14. — Base d'une statue funéraire trouvée à Vourva (Musée national d'Athènes).

1. Cavvadias, *Catal.*, n° 41. Winter, *Athen. Mittheil.*, XII, 1887, p. 105, pl. II. Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. XI. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, n° 66 B. Cf. notre *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 383, fig. 198. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 85, fig. 51.

2. Wiegand, *Die archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen*, pl. XI, n° 4, et p. 69-70. M. Wiegand en rapproche aussi les rosettes des ornements qui décorent le diadème du sphinx funéraire de Spata reproduit plus loin, p. 85, fig. 45. Ce type de support peut être considéré comme le prototype des bases d'ex-voto de la seconde moitié du VI[e] siècle, trouvées sur l'Acropole. Cf. *Arch. Jahrbuch*, III, 1888, p. 272, fig. 6 (Borrmann) et la base de l'ex-voto d'Onésimos ('Εφημ. 'αρχ., 1886, pl. 5, 6).

rieure, un jeune cavalier, armé d'une lance, le bouclier suspendu aux épaules, et conduisant un second cheval ; sur les faces latérales, à droite, un homme d'âge mûr appuyé sur un bâton, à gauche, deux femmes, tous trois faisant les gestes de la lamentation prescrits par le rituel funéraire. Faut-il reconnaître dans le cavalier l'image du mort? M. Helbig a combattu cette interprétation, et non sans raison. Il a démontré que ce personnage joue ici un rôle analogue à celui des cavaliers peints ou sculptés sur le registre inférieur de plusieurs stèles attiques. C'est l'écuyer (ὑπηρέτης) qui tient en main le cheval du mort ; sa présence indique que ce dernier appartenait à la classe des ἱππεῖς[1]. Dès lors, il y aurait lieu de renoncer à la restitution de M. Winter qui plaçait sur la base une simple figure décorative, celle d'un sphinx. L'effigie sculptée était peut-être l'image du défunt, sans que nous puissions en déterminer la nature.



Fig. 10. — Base en marbre de l'Hymette, trouvée à Lambrika. H. 0m,735. Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. XI (Musée national d'Athènes).

Quelle origine convient-il d'attribuer à ce type de base funéraire dont nous ne connaissons qu'un unique exemple? M. Winter songe à des influences étrangères tout à fait immédiates, et rapproche de la base de Lambrika les coffrets en bois égyptiens qui figurent la demeure du mort[2]. D'autre part, M. Wolters voit ici comme une réduction des grands tombeaux grecs construits

1. Helbig, *Les ἱππεῖς athéniens*. *Extrait des Mémoires de l'Acad. des Inscr.*, t. XXXVIII, p. 52-53. Cf. *Wiener Jahreshefte*, VIII, 1905, p. 197.

2. *Athen. Mittheil.*, XII, 1887, p. 115. Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, III, fig. 59, p. 125.

en bois et en briques, et sur lesquels s'appliquaient des tableaux en terre cuite peinte représentant les scènes du rituel funéraire[1]. Les deux épisodes de la *prothésis* sculptés sur les faces latérales seraient comme un rappel de ces sujets ; faute de place, le sculpteur s'en serait tenu à trois figures. L'explication serait plausible, si le marbre de Lambrika était vraiment le monument funéraire ; mais ce n'est qu'une base, un support pour la statue tombale. Que les scènes de *prothésis* soient empruntées au répertoire des peintres de *pinakes*, cela n'est pas douteux. Mais si l'on remarque que les bas-reliefs, très légers, ne sont guère qu'un champ préparé pour la polychromie[2], que le cavalier se retrouve dans le registre inférieur de plusieurs stèles peintes, avec le même sens, c'est surtout à ces dernières que l'on songera. En réalité, l'artiste, soucieux de décorer richement une base de statue, a combiné des éléments architecturaux qui n'étaient point inconnus de son temps, un motif familier aux peintres de stèles, et des sujets dont les *pinakes* de terre cuite lui offraient de nombreux exemples. Il a ainsi réalisé un type de base funéraire qui reparaît, simplifié, dans les bases votives du temps des Pisistratides.

III. — LA COLONNE

Comme la stèle, la colonne funéraire semble avoir des origines fort anciennes. La preuve en est que la tradition populaire n'hésitait pas à reconnaître dans des sépultures ornées de cet emblème les tombeaux de personnages légendaires. En Macédoine, non loin de Dion, on montrait le tombeau d'Orphée ; la place en était marquée par une colonne surmontée d'une hydrie[3]. Celui d'Étéocle et de Polynice était reconnaissable à une colonne supportant un bouclier[4]. Au ve siècle, quand les peintres de vases représentent des scènes de l'*Orestie*, ils donnent la même forme au monument funéraire. Dans une scène des *Choéphores*, reproduite sur un vase de Naples, Électre est assise au pied du tombeau d'Agamemnon, figuré par une colonne que surmonte un casque, et sur le fût de laquelle est gravé le nom du mort[5].

1. Wolters, Ἐφημ. ἀρχ., 1888, p. 190.
2. Cf. Lechat, *La sculpture attique*, p. 295, note 1.
3. Pausanias, IX, 30, 7. Cf. Weisshäupl, *Grabgedichte der griech. Anthologie*, p. 56
4. Pausanias, IX, 25, 2.
5. S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, pl. 14. Huddilston, *Greek Tragedy*, p. 44-45, fig. 1. Ailleurs c'est

Ce type de monument paraît avoir été fort en faveur en Asie Mineure et dans la Grèce orientale. La colonne funéraire, surmontée d'une Sirène, apparaît dans un bas-relief du VI[e] siècle provenant d'un tombeau lycien[1]. Nous en connaissons des exemplaires conservés, témoin la colonne funéraire d'Assos, dont le tronçon inférieur, creusé de cannelures doriques, subsiste encore avec le nom de la morte, Aristandré, gravé dans une des cannelures. Le fût, scellé au plomb, posait sur une base circulaire taillée dans le roc[2]. A Samos, des fragments de colonnes en marbre bleu ont été trouvés dans la nécropole, non loin de débris de statues et de soubassements en pierre attestant l'existence de tertres funéraires[3]. A n'en pas douter, elles avaient supporté l'image du mort.

Il est possible de signaler encore d'autres exemples. De bonne heure, la Grèce et la Sicile se sont approprié cette forme de monument funéraire[4]. Un des spécimens les plus anciens que nous puissions citer provient de Corfou, et date de la première moitié du VI[e] siècle (fig. 16). Il ne reste de la colonne que le chapiteau dorique, orné sous l'échine d'une collerette de feuilles, avec des cannelures au départ du fût. L'inscription du chapiteau rappelle que la colonne (στάλα) se dressait sur le tombeau de Xénarès[5]. En Sicile, à Mégara Hyblaea, on a découvert dans la nécropole le couronnement d'une colonne funéraire ; c'est également un chapiteau dorique, en pierre calcaire, analogue pour le type aux plus anciens chapiteaux de Paestum et de Sélinonte[6]. L'inscription mentionne le nom du mort (Καλλιστεύς εἰμί). Souvent,

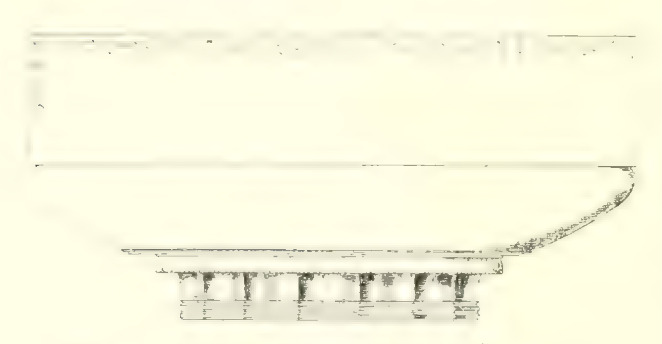


Fig. 16. — Chapiteau d'une colonne funéraire provenant de Corfou.

une stèle, ainsi dans les reliefs de terre cuite dits de Milo. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, notice des planches XV-XVII.

1. Au British Museum. A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture*, I, 93. Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 96, fig. 35.

2. J. Thacher Clarke, *American Journal of Archaeology*, II, 1886, p. 267-285. Perrot, *Hist. de l'Art*, VII, p. 440, fig. 224.

3. Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 34.

4. Cf. Ross, *Arch. Aufsätze*, I, p. 26.

5. Puchstein, *Das ionische Capitell*, p. 47, fig. 39. Perrot, ouvr. cité, VII, pl. XXVI, fig. XVI. L'inscription est la suivante : Στάλα Ξενϝάρεος τοῦ Μείξιος ἐπὶ τύμῳ. Cf. Roehl, I. G. A., 344.

6. Cavallari et Orsi, *Megara Hyblaea*, *Mon. antichi dell' Accademia dei Lincei*, I, 1892, p. 102, pl. IV, 2. Cf. Studniczka, *Wiener Jahreshefte*, VI, 1903, p. 145, fig. 93.

comme à Assos, l'inscription commémorative était gravée sur le fût. Tel est le cas pour une colonne funéraire découverte à Trézène, et élevée en mémoire d'un certain Praxitélès. Les amis du défunt se vantent d'avoir dressé le monument en un seul jour, sans doute en vertu d'une prescription légale qui restreignait le luxe des sépultures[1].

On comprend facilement que ce type de support ait été utilisé pour des statues funéraires, qu'elles fussent, comme dans le bas-relief de Xanthos, des figures allégoriques, ou des images du mort. Il n'est pas surprenant que certains monuments d'origine attique nous en fournissent la preuve, car dans le

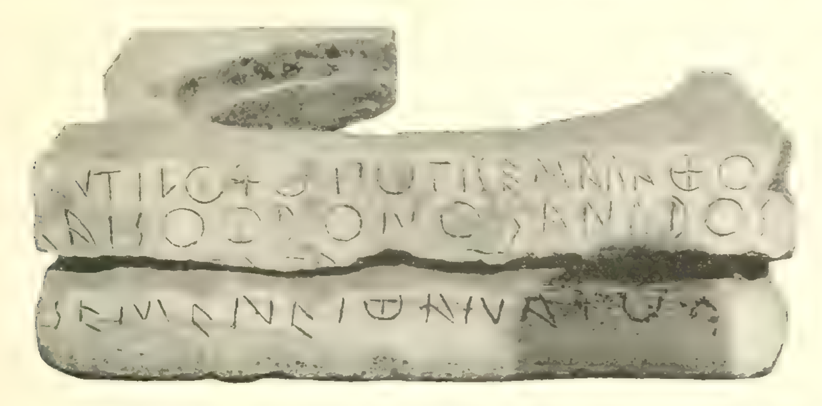


Fig. 17. — Base du monument funéraire d'Antilochos (Musée national d'Athènes).

décret de Solon que mentionne Cicéron, le mot grec στήλη, traduit en latin par *columna*, peut s'entendre aussi bien d'une colonne que d'une stèle. Voici d'ailleurs des faits précis. Un fragment de colonne dorique à cannelures, conservé au British Museum porte une inscription attestant que ce monument était le σῆμα d'une tombe. On y lit en outre la signature d'un artiste, qui paraît être celle du sculpteur parien Aristion[2]. C'était donc, suivant toute vraisemblance, une base de statue. La même conclusion s'impose pour le monument funéraire d'Antilochos, dont la base est conservée au Musée d'Athènes[3] (fig. 17). Elle est de forme carrée, et présente, à sa partie supérieure, un trou d'encastrement circulaire où il faut de toute nécessité restituer une colonne. Or, elle porte la signature de ce même Aristion de Paros, qui est connu pour

1. Legrand, *Bull. de corresp. hellén.*, XXIV, 1900, p. 179-181. Cf. Wilhelm, *ibid.*, XXIX, 1905, p. 416.
2. *Corpus inscr. attic.*, IV, 477 a. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 18.
3. *Corpus inscr. attic.*, I, 466. Loeschcke, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 300, et *Beilage*, p. 292, n° 5. [Ἀν]τιλόχου ποτὶ σῆμ᾽, ἀγαθοῦ | καὶ σώφρονος ἀνδρός.

avoir exécuté les statues funéraires de Xénophantos[1] et de Phrasikleia[2]. L'artiste chargé de décorer le tombeau d'Antilochos avait sans doute reçu la commande d'une statue. C'était là comme la spécialité de ce sculpteur de Paros, un des maîtres insulaires qu'attire à Athènes la brillante floraison d'art provoquée par les grands travaux de Pisistrate.

En donnant la colonne comme support à une statue funéraire, les marbriers ioniens ou attiques ne créaient point un type de monument spécialement destiné aux nécropoles. Ils ne faisaient qu'adapter à cet usage une forme de base souvent employée pour les statues votives. Tout porte à croire que les sculpteurs de l'Ionie et des îles avaient les premiers compris quelle ressource pouvait à ce point de vue, présenter la colonne, avec son fût svelte et élancé, couronné d'un chapiteau à volutes d'où la statue semble surgir, comme une fleur à l'extrémité de sa tige. Nous pouvons lire plus d'une signature d'artiste ionien sur des fûts de colonne portant des dédicaces à des divinités ; ainsi celle d'Ecphantos sur une colonne provenant de l'île de Mélos[3] ; ailleurs, celle de Kritonidès de Paros[4], et celle du vieux maître chiote Archermos sur une colonne cannelée trouvée dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes[5]. Il est à peine besoin de rappeler la colonne surmontée d'un sphinx, consacrée à Delphes par les Naxiens[6]. Les fouilles de l'Acropole d'Athènes nous ont appris avec quel empressement les artistes attiques suivent l'exemple donné par leurs confrères ioniens. On connaît assez, sans qu'il y ait lieu d'insister, les colonnes à chapiteaux ioniques ou doriques tout brillants d'une riche décoration polychrome, qui supportaient les offrandes consacrées à Athéna[7]. C'est là, entre tant d'autres, un témoignage de l'influence exercée par l'art des îles sur celui d'Athènes, dans la seconde moitié du VI[e] siècle.

En résumé, qu'elles fussent placées sur des bases quadrangulaires ou sur des colonnes, les statues de tombeaux se présentaient aux regards du spectateur à peu près sous le même aspect que les statues votives. Les sculpteurs ne changeaient rien à leurs habitudes : ils conservaient les types de supports

1. *Corpus inscr. attic.*, I, 477 *b*.
2. *Corpus inscr. attic.*, I, 469.
3. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, nº 5.
4. Loewy, ouvr. cité, nº 6.
5. Cavvadias, Ἐφ. ἀρχ., 1886, p. 133-134.
6. Homolle, *Fouilles de Delphes*, IV, p. 41-54, pl. V-VI.
7. Von Borrmann, *Stelen für Weihgeschenke auf der Akropolis zu Athen*, *Arch. Jahrbuch*, III, 1888, p. 269 et suivantes.

employés pour les offrandes aux divinités. Faut-il s'en étonner ? Dans la pensée des survivants, l'image du mort n'était pas seulement destinée à en conserver le souvenir. C'était aussi une véritable offrande consacrée au défunt héroïsé, et élevé par la mort à une condition supérieure.

IV. — LE TOMBEAU EN FORME D'ÉDICULE

Au temps des Pisistratides, le luxe des sépultures s'était singulièrement développé. Nous n'avons en effet aucune raison de penser que Solon se fût préoccupé de le limiter. C'est seulement après la chute de la tyrannie, sous le gouvernement de Clisthènes, que la loi édicte des mesures restrictives, et interdit de construire des tombeaux exigeant une main-d'œuvre supérieure à celle que dix hommes pouvaient fournir en trois jours[1]. Dans l'Athènes aristocratique du VI[e] siècle, les sépultures des riches familles prennent parfois des dimensions assez amples. Les fouilles de la nécropole de Vourva nous ont fait connaître un type de grand tombeau, composé d'un massif rectangulaire revêtu de briques crues[2]. Il est hors de doute qu'une telle construction appelait une décoration extérieure. Aussi est-il permis de restituer à un tombeau du même genre une série de plaques de terre cuite peinte conservées au Musée de Berlin et provenant d'Athènes[3]. Elles montrent une suite de scènes empruntées au rituel funéraire : disposées sur les parois du tombeau, à l'extérieur, elles formaient comme une frise, et soulignaient ainsi le caractère architectural du monument. Nous sommes donc en droit de supposer qu'à côté des stèles et des colonnes, on voyait dans les vieilles nécropoles attiques des tombeaux de grandes dimensions, construits en briques ou en bois[4]. C'est à ceux-là que s'appliquait sans doute l'interdiction, postérieure à Solon, d'orner la tombe de peintures[5].

Ces grands tombeaux prenaient-ils parfois la forme d'édicules comportant

1. « Sed post aliquanto propter has amplitudines sepulcrorum quas in Ceramico videmus, lege sanctum est ne quis sepulcrum faceret operosius quam quod decem homines effecerint triduo. » Cicéron, *De Legibus*, II, 26, 24. M. Hirschfeld pense avec raison que les mots *post aliquanto* s'appliquent à l'époque de Clisthènes (*Festschrift für Johannes Overbeck*, p. 13).

2. *Athen. Mittheil.*, XV, 1890, pl. IX.

3. *Antike Denkmaeler*, II, pl. 9-10-11. Cf. G. Hirschfeld, *Athenische Pinakes*, *Festschrift für J. Overbeck*, p. 1-13.

4. Cf. Wolters, Ἐφημ. ἀρχ., 1888, p. 189-191. Furtwaengler, *Abhandl. der bayer. Akademie*, 1900, p. [illegible]

5. « Sepulcrum opere tectorio exornari. » Cicéron, *De Legibus*, II, 26, 25.

une décoration plastique? Il est permis de l'admettre, en se fondant sur le témoignage des peintures céramiques. Un vase de Vulci nous montre un édicule à façade architecturale, avec deux antes dont l'écartement est remarquable[1] (fig. 18). Deux hommes, dont l'un tient une couronne avec un geste d'offrande, sont debout de chaque côté de la porte : sur chacun des vantaux est peint en blanc un serpent, l'emblème funéraire par excellence. Au-dessus de l'entablement se dressent trois figures qui semblent être en ronde bosse : au milieu, un oiseau, à chaque angle, un lion rugissant tourné vers le dehors. Qu'il s'agisse d'un monument funéraire, cela ne paraît pas douteux[2] : dès lors nous avons sous les yeux un



Fig. 18. — Façade d'un temple-tombeau (Peinture d'un vase à figures noires de Vulci).

de ces tombeaux en briques et en bois dont il a été question plus haut, avec une façade en forme de temple. A raison de la nature des matériaux, une décoration en marbre ne pouvait guère y trouver place, et, par suite, les figures décoratives qui couronnent l'entablement, comme un fronton, sont certainement en terre cuite. Ce n'est pas là une hypothèse gratuite. Le Musée du Louvre possède des fragments d'un sphinx en terre cuite, de grandeur demi-nature, qui date du début du v[e] siècle[3]. Cette figure, trouvée à Thèbes, mais de travail corinthien, avait sûrement une destination architecturale, et M. Pottier suppose qu'elle avait pu décorer un tombeau ou un édicule funéraire. Si l'on songe que le sphinx était un emblème fréquemment placé sur les tombeaux, on

1. *Annali dell' Inst.*, 1857, pl. D. S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, I, 257. Cf. Studniczka, *Wiener Jahreshefte*, VI, 1903, p. 137, fig. 8?.

2. C'est l'interprétation déjà donnée par Gerhard (*Auserlesene Vasenbilder*, IV, p. 4, note 3) et par Kuhnert (*Neue Jahrb. für Philologie*, XIV Suppl., 1885, p. 314). Cf. aussi Brueckner, *Ornament und Form der att. Grabstelen*, p. 77; Wolters, Ἐφημ. ἀρχ., 1888, p. 191. Je ne crois pas fondés les doutes émis par Winter (*Athen. Mittheil.*, XII, 1887, p. 119). G. Hirschfeld ne voit d'autre objection que celle qu'on peut tirer l'écartement des antes (*Festschrift für J. Overbeck*, p. 1?).

3. E. Pottier, *Monuments Piot*, t. VI, p. 13?, pl. XII et fig. 3.

souscrira volontiers à cette conjecture. Ainsi le sphinx du Louvre vient confirmer le témoignage du vase de Vulci.

Une autre peinture céramique nous offre un nouveau document, peut être plus discutable. Sur une péliké à figures noires du British Museum, on voit représentée la façade d'un édicule à colonnes ioniques, dont l'entablement est surmonté d'un lion rampant. A l'intérieur est une figure de femme debout et



Fig. 19. — Temple-tombeau. Peinture d'une péliké à figures noires (British Museum).

vêtue du costume archaïque[1] (fig. 19). L'édifice représente-t-il un temple avec une statue de culte? Est-ce un édicule funéraire avec la statue de la morte, comme le supposait Gerhard? J'incline, pour ma part, vers cette seconde explication. La présence d'un emblème funéraire aussi caractérisé que le lion est significative[2]. Quant aux trépieds, ils figurent parfois sur le tombeau à titre d'offrande[3]. Il est permis de croire que le vase de Londres nous offre à la fois un exemple d'un tombeau à façade de temple, avec une décoration plastique en terre cuite, et un type de statue funéraire.

1. Gerhard, *Auserlesene Vasenb.*, IV, pl. 241 ; *Annali*, 1831, p. 155, n° 479 ; Walters, *Catalogue of the Vases Brit. Mus.*, II, n° B 49, p. 64. S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, II, p. 122.

2. Cf. les remarques de Bruckner, *Ornament und Form*, p. 77, note 1. Furtwängler reconnaît également ici une statue funéraire. *Collection Sabouroff*, *Introduction*, p. 54.

3. Ainsi le trépied placé sur le tombeau de Glaukos. Vase de Sotadès. Murray, *White Athenian Vases*, pl. XVI.

Restât-il quelque doute sur l'interprétation de cette peinture, nous en savons assez pour affirmer qu'au VIe siècle il y avait à Athènes des tombeaux de forme monumentale, construits en brique et en bois, et dont le couronnement était orné de figures en terre cuite. Ces édicules funéraires, où des statues pouvaient trouver place, étaient à coup sûr moins fréquents que les tombeaux simplement décorés de stèles de marbre. Mais on verra plus loin que ce type de tombeau se conserve à l'époque classique, avec ses formes essentielles, dans le naïskos de marbre, et les vases de la Grande Grèce nous montreront qu'au Ve et au VIe siècle, il survit encore dans l'Italie Méridionale.

CHAPITRE III

LES TYPES STATUAIRES. — LA FIGURE HUMAINE

I. — LES HERMÈS

Il semble que, de bonne heure, le type de l'hermès en forme de pilier terminé par une tête d'Hermès ait été adopté pour la décoration des tombeaux. Le fait est prouvé pour l'Attique, au moins indirectement. Une loi un peu postérieure à Solon, et édictée sans doute dans la seconde moitié du VIe siècle, défendait de placer des hermès sur les sépultures [1]. Il est permis d'en conclure qu'avant cette prescription somptuaire, c'était un usage courant. La loi avait pour objet d'empêcher qu'un genre de monument, qui jouait un rôle considérable dans la vie religieuse des Athéniens, se multipliât dans les nécropoles. On considérait sans doute la consécration d'un hermès sur un tombeau comme un hommage excessif rendu au mort [2]. Pour une période plus récente, dont nous n'avons pas à nous occuper ici, les hermès funéraires nous sont connus à la fois par les textes et les monuments. Les stèles thessaliennes, en particulier, nous apprennent qu'à l'époque hellénistique et romaine, c'est là un emblème très usité.

Comment l'hermès devient-il un symbole funéraire ? La démonstration a

1. Cicéron, *De Legibus*, II, 26, 65 : « Nec Hermas hos, quos vocant, licebat imponi. » Cf. Wolters, Ἐφημ. ἀρχ., 1888, p. 191, note 1. Ludwig Curtius, *Die antike Herme*, p. 20.

2. Il est à remarquer que la législation grecque tend à restreindre le luxe des sépultures. On peut rapprocher du décret de Solon une loi de Nisyros, interdisant d'ériger sur les tombes un ἐπίσημα quelconque. *Berl. philol. Wochenschrift*, 1896, p. 190. *Arch. Jahrb.* XI, 1896, p. 24.

été fort bien faite par M. Ludwig Curtius[1]. L'hermès est le dieu de l'ἕρμα, c'est-à-dire de tout ce qui sert à déterminer un emplacement, le dieu du pilier ou de la borne qui marque la limite du marché, la place de la maison, celle du chemin ou celle du tombeau. Dans les usages funéraires les plus anciens, l'ἕρμα est le tas de pierres[2] que les survivants amoncellent sur les sépultures, soit par piété, soit pour y enfermer dûment le mort, et s'affranchir ainsi de la terreur des apparitions. L'hermès primitif est la pierre grossièrement façonnée, parfois avec une vague apparence de forme humaine[3], qu'on plante sur le tertre funéraire. Il est très vraisemblable que dans certains cas le tombeau est consacré à Hermès. On peut interpréter comme une dédicace de cette nature l'inscription Ἑρμᾶνος qui figure sur une pierre trouvée en Laconie, près de Khrysapha, non loin d'un bas-relief funéraire[4]. Ce qui est sûr, c'est qu'à l'époque hellénistique et romaine la dédicace à Hermès chthonien est fréquemment gravée sur les stèles funéraires, et que l'hermès avec la tête du dieu y est souvent représenté à côté du mort[5]. Il est difficile de ne pas reconnaître là une survivance d'idées très anciennes. Hermès est en effet un dieu chthonien : il est en quelque sorte le maître du tombeau. C'est lui qui y fait accueil au mort pour le conduire dans les régions infernales.



Fig. 10. — Pilier avec figure en relief trouvé à Sardes. H. 1m,25 (Musée de Berlin).

1. L. Curtius, *Die antike Herme*, p. 9 et suivantes. Cf. Pfuhl, *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, p. 79-80.
2. Ἕρμαιος λόφος, Hesychius, s. v. Ἕρμαιον, Suidas, *Etym. Magnum*, s. v.
3. Cf. les stèles de Neandria. Koldewey, *Neandria*, 51e *Berl. Winck. Programm*, p. 16 et suivantes.
4. Foucart, *Bull. de corresp. hellén.*, II, 1878, p. 515. Il reste possible que la pierre soit une borne de sanctuaire, ou [illegible] suivant l'interprétation de M. Foucart.
5. Ἐφημ. ἀρχ., 1900, p. 70; *Athen. Mitth.*, XI, 1886, p. 55-56; Pfuhl, art. cité, p. 80.

Il est probable qu'en Attique les hermès funéraires du VIe siècle ne différaient guère des rares hermès archaïques qui nous sont connus, et qui portent des dédicaces métriques, comme celui qui a été trouvé à Trachonès, et celui qui provient de Markopoulo, dans la Mésogée [1]. Malheureusement, les monuments antérieurs au Ve siècle font presque totalement défaut. C'est par hypothèse qu'on peut reconnaître un hermès funéraire dans une grossière statue d'homme du Musée de Sparte [2]. Le visage est barbu ; les mains tombent le long du corps qui se termine par une masse équarrie en forme de pilier quadrangulaire. Le Musée de Berlin possède un curieux monument trouvé à Sardes, et qui peut être interprété dans le même sens. Un personnage nu, debout, les bras collés au corps, les jambes jointes, est adossé à un pilier dont le revers porte l'attribut habituel des hermès [3] (fig. 20). C'est une œuvre ionienne, exécutée vers le milieu du VIe siècle. Au premier abord, on pourrait songer à une statue inspirée par un modèle égyptien, et où se retrouverait la convention bien connue de la figure adossée à un pilier. Mais ici la statue fait corps avec l'hermès, et ne joue qu'un rôle accessoire, comme si l'artiste, au lieu de se borner à couronner le pilier par une tête humaine, avait indiqué sur la face antérieure le corps auquel appartient cette tête. C'est donc bien un hermès. Mais est-il funéraire? S'il en était ainsi, comme il est permis de le croire, il offrirait une combinaison très digne d'attention qui unit à la forme du pilier un type de statue funéraire dont nous allons trouver des exemplaires nettement caractérisés [4].

II. — LES STATUES DU TYPE VIRIL

L'examen des bases provenant de monuments funéraires nous a appris que les traces laissées par la statue suggéraient l'idée d'un personnage debout, portant le pied gauche en avant. Grâce aux monuments conservés, il est aisé d'en

1. Wilhelm, *Wiener Jahreshefte*, II, 1899, p. 230, fig. 130 et p. 228, fig. 128. On sait qu'Hipparque avait fait ériger beaucoup d'hermès sur lesquels étaient gravées des sentences. Pseudo Platon, *Hipparchos*, p. 228.

2. *Athen. Mittheil.*, II, 1877, p. 298, n° 2 (Dressel et Milchhoefer). Cf. *Athen. Mittheil.*, VII, 1882, p. 170 (Furtwaengler). Tod et Wace, *Catal. of Sparta Museum*, n° 365.

3. *Beschreibung der ant. Skulpturen*, n° 883. L. Curtius, ouvr. cité, p. 18, fig. 12-14.

4. M. Deonna pense que le pilier de Sardes nous montre une des étapes de l'évolution grâce à laquelle le σῆμα du tombeau, d'abord amorphe, « s'anthropomorphise » petit à petit, devient hermès, puis statue adossée au pilier, puis statue indépendante et dégagée du support. W. Deonna, *Les « Apollons archaïques », Étude sur le type masculin de la statuaire grecque au VIe siècle avant notre ère*, Genève, 1909, p. 18.

restituer le type. C'est celui de l'homme nu, debout, les bras tombant le long du corps, les mains fermées, la jambe gauche avancée. Il est à peine besoin de rappeler avec quelle persistance l'art grec archaïque l'a reproduit, depuis la fin du VIIe siècle jusqu'aux premières années du Ve. Il en a fait une véritable formule d'art, qu'il s'est acharné à retoucher, à perfectionner par un patient labeur, pour réaliser son idéal de la beauté virile. On a renoncé avec raison à reconnaître dans les statues de ce genre des images d'Apollon. A ce nom trop précis, il convenait d'en substituer un autre qui répondît mieux au caractère impersonnel de ces effigies, et celui de *kouros*, « le jeune homme », a été généralement accepté. Ce que représentent en effet les statues en question, c'est bien le type de l'homme dans toute la vigueur de la jeunesse, tel que le conçoit l'esthétique naïvement ambitieuse des vieux imagiers grecs : un corps nerveux et musclé, assoupli par la gymnastique, s'offrant aux regards dans toute sa nudité. Mais si l'art ne sait pas encore s'affranchir de la gaucherie contrainte d'une attitude conventionnelle, il n'en crée pas moins un type purement grec, très général, et qui doit à son caractère indéterminé de pouvoir se prêter aux attributions les plus diverses. Une statue de *kouros* sera en effet, au gré du donateur, une statue d'Apollon dans un temple du dieu, un dédicant dans le sanctuaire de toute autre divinité, l'image d'un athlète vainqueur à Delphes ou à Olympie, ou encore l'effigie du mort dressée sur son tombeau.

L'étude des *kouroi* archaïques soulève les questions les plus variées : l'origine du type, l'histoire de sa diffusion, l'examen des particularités de technique et de style, le groupement des monuments suivant les écoles dont ils relèvent. Nous n'avons pas à les aborder ici. Aussi bien elles ont été traitées avec toute l'ampleur désirable par M. Deonna, dans son livre sur « *Les Apollons archaïques*[1] ». Il nous suffira de rappeler quelques faits essentiels. Le type du *kouros* est, comme on l'a dit justement, « la première création et la plus spontanée de toute statuaire, même la plus humble ; la nudité, qui le caractérise entre toutes les productions similaires des arts de l'antiquité, est une conséquence des mœurs grecques, et par suite, un trait général de l'art grec[2] ». Mais c'est en Ionie qu'il a été élaboré. Il a dû à l'action des modèles égyptiens quelques-uns des traits qui ont marqué des progrès décisifs. A n'en pas douter, les ateliers ioniens de la

1. W. Deonna, *Les « Apollons archaïques »*. On trouvera dans cet ouvrage toute la bibliographie des travaux antérieurs. Voir aussi W. Lermann, *Altgriechische Plastik*, p. 23-43.
2. Lechat, *La sculpture attique avant Phidias*, p. 264.

Grèce asiatique et des îles ont emprunté à l'Égypte cette pose si caractéristique de la jambe gauche portée en avant, qui a animé l'immobilité rigide des statues primitives[1]. Ainsi perfectionné, le type des *kouroi* se répand dans toute la Grèce. Les ateliers ioniens des îles le propagent en Attique et en Béotie ; les sculpteurs de Crète l'introduisent à Argos et dans le Péloponnèse. Il devient très vite le bien commun de toutes les écoles archaïques, et son emploi courant en facilite la diffusion dans tous les pays grecs, depuis Chypre et les côtes d'Asie Mineure jusqu'à la Sicile. Beaucoup de ces statues n'ont d'ailleurs pas été exécutées dans les pays où les fouilles les ont mises au jour. C'étaient, pour ainsi dire, des articles d'exportation. Les ateliers des Cyclades, surtout ceux de Naxos et de Paros, s'en étaient fait comme une spécialité[2].

Nous connaissons aujourd'hui une douzaine de statues de *kouroi* auxquelles il est permis d'attribuer avec certitude une destination funéraire. Elles se groupent d'après les provenances suivantes : les Cy-



Phot. Rhomaïdès.

Fig. 21. — Statue de *kouros*, provenant de l'île de Théra (H. [illegible]) (Musée national d'Athènes).

1. Deonna, p. 52. Un des plus anciens types de *kouroi*, la statuette en pierre calcaire du British Museum, provenant de Camiros, offre une imitation évidente d'un modèle égyptien (Deonna, p. [illegible], n° 135, fig. 157-158). M. Loewy formule cependant des réserves sur les influences égyptiennes ([illegible], XII, 1909, p. 287.

2. Deonna, ouvr. cité, p. 41.

clades et les îles du Nord, la Grèce d'Asie, Chypre, la Grèce continentale et la Sicile[1].

Le Musée national d'Athènes possède celle qu'on peut considérer comme la plus ancienne. Elle a été trouvée en 1836 dans l'île de Théra[2] (fig. 21).

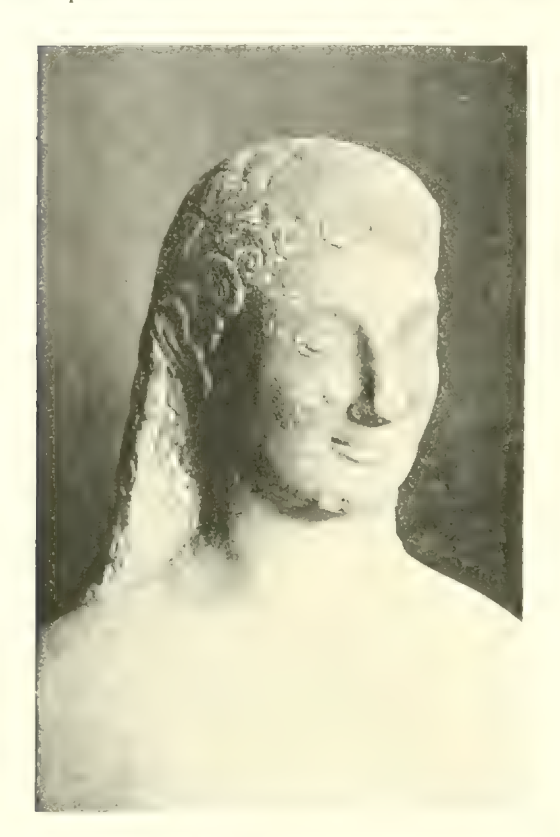




Fig. [illegible] et [illegible]. — Tête de la statue de *kouros* de Théra, face et profil (Musée national d'Athènes).

S'il est inexact qu'elle ait appartenu, comme l'affirmait Ross, à un tombeau creusé dans le roc[3], il paraît certain qu'elle provient de la nécropole d'Exomiti, où l'on a recueilli des inscriptions funéraires archaïques. Sculptée dans un

1. La liste en a été dressée par M. Deonna, ouvr. cité, p. [illegible]. Les deux statuettes de Camiros, en pierre calcaire [illegible], sont de dimensions trop faibles pour avoir servi à la décoration extérieure d'un tombeau. Celle qui est la plus haute mesure 0m,25 de hauteur.

2. Musée national d'Athènes, n° 8. La bibliographie complète est donnée par M. Deonna, ouvr. cité, p. [illegible]. Voir surtout Hiller von Gaertringen, *Thera*, II, p. [illegible]; Dragendorff, *id.*, III, p. [illegible], pl. [illegible] (Hans Schrader).

3. Ross, *Inselreisen*, p. [illegible]. D'autre part la [illegible] de la statue a été contestée à tort par Weil, [illegible], p. [illegible].

marbre à gros grain, analogue à celui de Naxos, la statue est peut-être sortie d'un de ces ateliers naxiens où les « imagiers » du vi[e] siècle taillaient couramment des effigies de *kouroi*[1]. On a en effet trouvé dans les carrières de l'île des statues du même type à peine ébauchées, et plusieurs des « Apollons » découverts à



Fig. 24 et 25. — Torse d'une statue funéraire [illegible], face et revers. H. [illegible] (Samos, Musée de Vathy).

Délos ont la même provenance. Il est permis aussi de songer à une origine chiote, en raison des analogies que présente la tête avec celle de la Niké de Délos[2]. Ce qui est certain, c'est qu'on n'a découvert à Théra qu'une autre statue du même type[3]. D'étroites affinités rattachent à l'art ionien insulaire cette statue aux formes élancées, dont le visage, à l'angle facial très aigu, s'éclaire d'un gauche sourire, et dont le front est encadré par les boucles de la

1. C'est l'hypothèse de M. Bruno Sauer, [illegible], XVII, [illegible]
2. Deonna, ouvr. cit., p. 310.
3. Hiller von Gaertringen, *Thera*, III, pl. 15. D[illegible]

chevelure soigneusement disposées en feston (fig. 22-23). Il ne saurait être question d'un portrait, au sujet d'une œuvre datant de la première moitié du vi^e siècle[1]. Il n'y a ici qu'un type d'atelier, et tout porte à croire que l'auteur de la statue ignorait à quel emploi elle était réservée.

C'est aussi à l'art insulaire qu'appartient une tête provenant de Thasos, conservée à Vienne dans la collection Wix de Zsolna[2]. Bien que mutilée, elle retient l'attention par le caractère franchement ionien du visage, aux gros yeux saillants, aux pommettes très accusées, et par l'agencement recherché de la coiffure. Le sculpteur qui exécutait à Thasos cette statue de tombeau, avant le milieu du vi^e siècle, subissait certainement l'influence des ateliers de la Grèce insulaire : peut-être est-ce à Paros qu'il cherchait ses modèles.

Il eût été surprenant que la Grèce d'Asie, à laquelle revient certainement une bonne part dans l'élaboration du type des *kouroi*, ne l'eût pas employé pour la décoration des tombeaux. Nous avons aujourd'hui sur ce point des témoignages précis. A défaut de statues funéraires provenant des villes grecques du littoral asiatique, nous en connaissons au moins des exemplaires trouvés dans l'île de Samos dont l'art se rattache par une étroite parenté à celui de Milet. Le Musée de Vathy possède deux torses de *kouroi* funéraires, trouvés dans la nécropole de Tigani, au nord de Samos[3] (fig. 24-25). Non loin de l'endroit où on les a découverts, gisaient les fragments de deux colonnes en marbre bleu, sans cannelures ; l'une d'elles offrait à la partie supérieure des traces de trous de scellement. C'est à peine une hypothèse que de replacer sur ces colonnes les statues funéraires ; elles se dressaient sans doute sur le mur circulaire (κρηπίς) qui entourait le tertre du tombeau. A en juger par le caractère du style, elles appartiennent, comme celle de Théra, à la première moitié du vi^e siècle.

L'île de Chypre a subi trop fortement l'influence ionienne pour que le type du *kouros* soit resté étranger à la plastique chypriote, et n'y ait pas trouvé sa place dans la statuaire funéraire. Le British Museum possède un torse viril en marbre d'un travail assez fin, provenant de la nécropole de Marion[4] (fig. 26).

1. L'hypothèse a été émise par M. Loeschcke, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 304.
2. Deonna, ouvr. cité, p. 227, nº 128, fig. 136. Cf. *Rev. arch.*, 1908, I, p. 38, fig. 7. M. Deonna en a reconnu depuis le caractère funéraire (*Rev. arch.*, 1909, I, p. 15). Cette tête a été publiée par H. Sitte, *Wiener Jahreshefte*, XI, 1908, p. 142-147, fig. 36, 37, 38, 40 et pl. I-II.
3. Deonna, ouvr. cité, p. 234-235, nº 138 (fig. 161-162) et 139. Cf. Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 32, fig. 13; Wiegand, *Athen. Mittheil.*, XXV, 1900, p. 150, nºs 2 et 3.
4. *Catalogue of the Brit. Mus. Archaic Greek Sculpture*, I, p. 85, nº 207; Herrmann, *Das Gräberfeld von Ma-*

Il a été découvert dans le couloir (*dromos*) qui donnait accès à un tombeau et par suite on y reconnaît en toute certitude une effigie funéraire. L'œuvre date du dernier quart du VIe siècle, et peut-être l'influence attique a-t-elle contribué à lui donner ses caractères de sveltesse, en dépit de l'exécution un peu molle qui est comme la marque du style chypriote.



Phot. [illegible]

Fig. [illegible]. — Statue de *kouros* provenant de Chypre. H. [illegible] (British Museum).

De la Grèce ionienne, le type des *kouroi* se propage dans la Grèce continentale, et, là aussi, ces statues trouvent leur place dans les nécropoles, à titre d'effigie conventionnelle du mort. Un de ces *kouroi* funéraires, conservé à la Glyptothèque de Munich, est depuis longtemps connu sous le nom de « l'Apollon de Ténéa[1] » (fig. 27). La statue provient sûrement d'un tombeau. Elle a été découverte en 1846, dans une nécropole voisine de l'Acrocorinthe, près du village d'Athikia, qui occupe l'emplacement de l'ancienne bourgade de Ténéa ou de Pétra[2]. On peut aisément restituer la forme de la base sur laquelle elle se dressait, car la petite

ron auf Cypern (48e *Winckelmannsprogramm*), p. [illegible]. Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, p. [illegible], pl. XXXII. Deonna, p. 238, n° 141, fig. 165-167.

1. Furtwaengler, *Beschreibung der Glyptothek*, p. 47, n° 47. Deonna, *Les « Apollons archaïques »*, p. [illegible], n° 80, avec une bibliographie très abondante. Une bonne reproduction est donnée par Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, n° I.

2. Sur le lieu de la trouvaille, voir Milchhoefer, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 54. [illegible] *Mykenae* de Steffen, p. 47-48.



Phot. Bruckmann.

Fig. [illegible]. — Statue funéraire de *Ténéa*, trouvée [illegible] (Glyptothèque de Munich).

plinthe qui la supportait était destinée à s'encastrer dans une grande dalle : il y avait là comme une variante de ces bases rectangulaires dont nous avons constaté l'usage en Attique. Nous n'avons pas ici à décrire un monument bien souvent étudié, ni à analyser en détail les caractères du style. « La statue, remarque M. Perrot, ressemble beaucoup à l'Apollon de Théra. C'est comme une épreuve du même type, retouchée et perfectionnée par un ciseau plus adroit[1] ». On retrouve ici la structure élancée de la statue de Théra, mais avec une recherche plus heureuse de la vérité anatomique. Une étude plus attentive de la nature se fait sentir dans le rendu des membres et dans le travail très poussé des genoux[2]. Le visage à l'ovale régulier, au front fuyant, au nez saillant et aigu, nous offre des traits que les œuvres ioniennes nous ont rendu familiers. Au lieu du quadrillage conventionnel qui constitue souvent tout le travail de la chevelure dans certaines statues plus anciennes, ici, la masse des cheveux, étalée sur la nuque et sur les épaules, est striée de sillons horizontaux, pour en rendre les souples ondulations. Il n'y a donc pas lieu d'attribuer la statue de Ténéa à un sculpteur corinthien, et de la considérer comme un témoignage de l'influence exercée sur l'art de la Grèce continentale par les maîtres

1. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 398-399.
2. Voir Loewy, *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, p. 30-32.

crétois Dipoinos et Skyllis[1]. Elle est due à un artiste des îles, peut-être à un maître de Chios, dont la période d'activité se placerait dans la seconde moitié du VIe siècle. S'il en est ainsi, nous constatons une fois de plus que les statues



FIG. 28. — Torse d'une statue de *kouros*, trouvé à Athènes, au Céramique. H. 0m,75 (Musée national d'Athènes)

de marbre du type des *kouroi* étaient des objets de commerce. Elles ne devaient pas manquer dans un grand port marchand tel que Corinthe. C'est donc, suivant toute vraisemblance, une statue ionienne qui se dressait sur la sépulture du mort de Ténéa.

1. Cette influence est attestée par les textes. Mais ce sont d'autres monuments, comme les *Corés* de Delphes qui nous la font connaître. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, XXIV, 1900, p. 445 et suiv. et *Fouilles de Delphes*, IV, p. 15-16. Deonna, p. 176-178, et 306. Loewy, *Wiener Jahreshefte*, XII, 1909, p. 27.

Au temps où M. Loeschcke s'attachait à démontrer que l'Attique du VIe siècle connaissait l'usage des statues funéraires, un seul monument permettait d'y faire figurer le type du *kouros*. C'est la base de Xenophantos, portant la signature du maître parien Aristion, que nous avons reproduite plus haut [1]. Nous sommes aujourd'hui beaucoup mieux renseignés. Si les Attiques semblent avoir eu plus de prédilection pour le type féminin des *corés* que pour celui des *kouroi*, ceux-ci ne font cependant pas défaut, et il en est dans le nombre dont le caractère funéraire paraît certain. La base de statue tombale découverte dans les substructions du mur de Thémistocle nous fournit d'ailleurs une nouvelle preuve qu'on voyait des statues de ce genre dans la vieille nécropole du Dipylon [2].



Fig. 27. — Tête d'une statue de [illegible] (Musée du Louvre).

Les plus anciennes remontent à la première moitié du VIe siècle, et datent du temps où l'emploi de la pierre tendre fait place à celui du marbre. Elles sont contemporaines de la célèbre statue du *Moschophore*, celle où se marquent avec le plus de force les caractères de l'atticisme primitif. Au début de la série se classent deux torses du musée d'Athènes, provenant du Céramique. L'un d'eux a conservé sa tête, mais très mutilée (fig. 28). C'est une œuvre encore rude, d'une anatomie conventionnelle. A voir avec quelle naïveté le sculpteur a dessiné en forme de triangles les contours de la cage thoracique, et indiqué par de petits sillons les divisions de l'abdomen, on n'hésite guère à la classer parmi

1. Loeschcke, *Athen. Mitteil.*, IV, 1879, p. 300 [illegible] Deonna, [illegible] p. 138-139.
2. Noack, *Athen. Mitteil.*, XXXII, 1907, p. 517, fig. 2.
3. [illegible] n. 71. Deonna [illegible] fig. 4 [illegible] p. 111.

les plus anciennes statues de marbre exécutées en Attique, de 570 à 550. Nous n'avons point à nous attarder à l'autre statue du Céramique dont le style n'est guère plus avancé[1]. A la même époque devait appartenir une statue plus petite que nature, dont le Louvre possède des débris, la tête, une main, et un fragment de jambe[2] (fig. 29, 30). « La tête, écrit M. Lechat, présente une très grande ressemblance avec celle du *Moschophore* : c'est le même crâne laissé lisse et la même bandelette serrant les cheveux, les mêmes tresses de cheveux en cordons de perles retombant de chaque côté sur les épaules. » En la publiant j'avais émis l'hypothèse que la statue avait sans doute décoré un tombeau. Telle est aussi l'opinion de M. Deonna, qui la range dans la série des *kouroi* funéraires. Si l'on tient compte de ses faibles dimensions, on admettra volontiers que cette effigie avait été placée sur une colonne, suivant un usage que nous ont fait connaître les monuments étudiés dans un chapitre précédent.



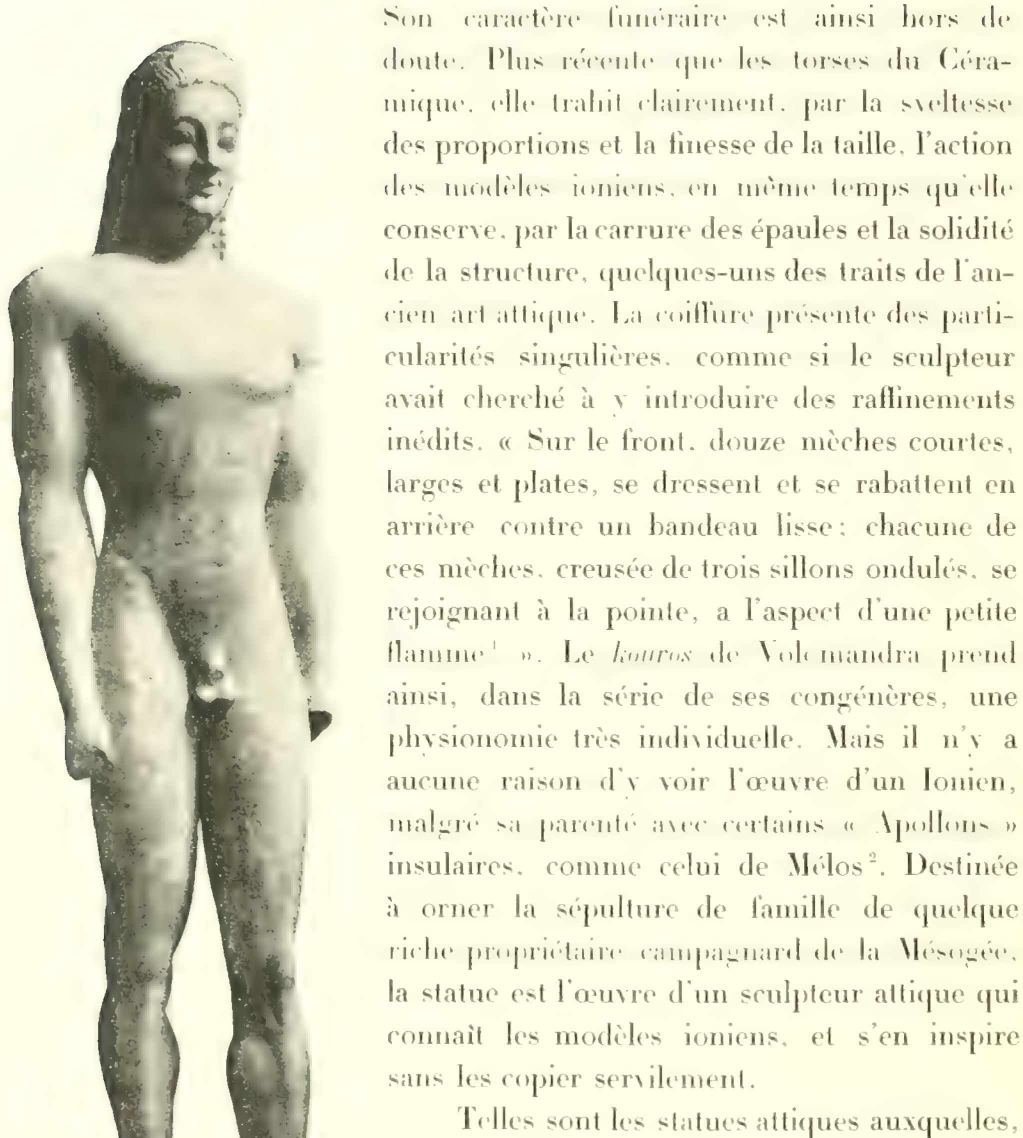
Fig. 30. — Fragments d'une statue de *kouros* (Musée du Louvre).

L'influence ionienne était déjà prépondérante en Attique à la date où se place l'exécution du *kouros* de Volomandra, c'est-à-dire entre 550 et 520 environ[3] (fig. 31). Découverte à Kalyvia-Kouvara, près de Volomandra, dans la Mésogée, la statue provient d'une de ces anciennes nécropoles attiques dont les fouilles de Vourva et de Vélanidezza nous ont déjà fait connaître des spécimens.

1. Cavvadias, *Catal.*, nº 72. Deonna, nº 4, fig. 7-9, p. 132.

2. Voir notre article, *Gazette arch.*, 1887, p. 88 et suiv., pl. XI. Deonna, nº 63, p. 145. Lechat, *Sculpture attique*, p. 112, fig. 4.

3. Cavvadias, *Catal.*, nº 1906, et Ἐφημ. ἀρχ., 1902, pl. 3-4, p. 43. Deonna, nº 5, fig. 10-12, p. 133, 134. Lechat, *Sculpture attique*, p. 254. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 400-402, fig. 189-190.



Phot. Alinari.

Fig. [illegible]. — Statue funéraire de *kouros* trouvée à Volomandra (Mésogée). Hauteur totale 1m,7[illegible]. (Musée national d'Athènes.)

Son caractère funéraire est ainsi hors de doute. Plus récente que les torses du Céramique, elle trahit clairement, par la sveltesse des proportions et la finesse de la taille, l'action des modèles ioniens, en même temps qu'elle conserve, par la carrure des épaules et la solidité de la structure, quelques-uns des traits de l'ancien art attique. La coiffure présente des particularités singulières, comme si le sculpteur avait cherché à y introduire des raffinements inédits. « Sur le front, douze mèches courtes, larges et plates, se dressent et se rabattent en arrière contre un bandeau lisse ; chacune de ces mèches, creusée de trois sillons ondulés, se rejoignant à la pointe, a l'aspect d'une petite flamme[1] ». Le *kouros* de Volomandra prend ainsi, dans la série de ses congénères, une physionomie très individuelle. Mais il n'y a aucune raison d'y voir l'œuvre d'un Ionien, malgré sa parenté avec certains « Apollons » insulaires, comme celui de Mélos[2]. Destinée à orner la sépulture de famille de quelque riche propriétaire campagnard de la Mésogée, la statue est l'œuvre d'un sculpteur attique qui connaît les modèles ioniens, et s'en inspire sans les copier servilement.

Telles sont les statues attiques auxquelles, en raison du lieu de provenance, il est permis de reconnaître un caractère funéraire. Peut-être s'en trouve-t-il d'autres parmi celles qui sont

1. Lechat, *Sculpture attique*, p. [illegible].

2. *Bull. de corresp. hellén.*, XVI, 1892, pl. XVI, p. [illegible] (Holleaux) ; Deonna, n° 114, p. [illegible].

parvenues jusqu'à nous; mais aucun indice certain ne nous autorise à les désigner. Suivant des indications peu sûres, une tête de la Glyptothèque Ny Carlsberg, à Copenhague, aurait été découverte à Athènes, au Céramique extérieur, c'est-à-dire dans la vieille nécropole[1]. S'il en était ainsi, c'est à une statue de tombeau qu'aurait appartenu cette tête souvent décrite, où la fermeté de l'atticisme commence à réagir contre le maniérisme ionien; toutefois, les renseignements fournis sur la provenance échappent à tout contrôle. On en peut dire autant de la *tête Sabouroff*, conservée au Musée de Berlin[2]. Est-ce un portrait que cette tête aux cheveux et à la barbe courts, simplement dégrossis à la pointe, et dont les traits ont un accent de vie si franchement accusé? Appartenait-elle à une statue votive? Ou bien était-ce l'image du mort placée sur un tombeau[3]? Si cette dernière hypothèse était justifiée, il y aurait un grand intérêt à



Phot. Rhomaïdès.

Fig. 32. — Monument funéraire de Dermys et de Kitylos. H. 2 mètres (Musée national d'Athènes).

1. Le premier possesseur, O. Rayet, qui l'a publiée dans les *Monuments grecs*, 1877, pl. I (Cf. *Études d'archéologie et d'art*, p. 1), écrivait alors : « Elle provient donc d'un de ces monuments funéraires qui faisaient à la voie sacrée une bordure ininterrompue, depuis le Dipylon jnsqu'au pont du Céphise. » Mais les conditions de la trouvaille restent inconnues. Cf. sur cette tête, S. Reinach, *Têtes antiques*, p. 1, pl. I. Arndt, *Glyptothèque Ny Carlsberg*, pl. I-II. Lechat, *Monuments Piot*, VII, 1900, p. 143 et suiv., pl. XIV, et *Sculpture attique*, p. 258-259. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 613, fig. 329.

2. *Beschreibung der ant. Skulptur*, n° 308. Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, I, pl. III-IV. Arndt-Bruckmann, *Griech. und roem. Portraets*, pl. 24-25. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 645, fig. 330. S. Reinach, *Têtes antiques*, p. 5, pl. 7-8. Lechat, *Sculpt. attique*, p. 470

3. « Cette tête faisait partie autrefois d'une statue placée soit comme offrande d'un particulier dans un sanctuaire, soit peut-être sur un tombeau. » Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, notice des pl. III-IV.

voir la sculpture funéraire évoluer, aux environs de l'année 480, vers une observation aussi précise du type individuel. Par malheur, il n'est pas prouvé que cette tête provienne d'une nécropole, et d'autre part il est douteux que ce soit un portrait[1].

Nous revenons au type des *kouroi* avec un groupe du Musée national d'Athènes découvert à Tanagra, dans la nécropole de Kokali (fig. 32). C'est le monument funéraire de deux frères ou de deux amis, Dermys et Kitylos, élevé par un personnage nommé Amphalkès[2]. Les caractères des inscriptions gravées sur la base permettent de le dater de la première moitié du VI[e] siècle[3]. Le sculpteur qui a taillé dans la pierre calcaire cette double effigie a représenté les deux défunts debout côte à côte, chacun d'eux tenant, par un geste affectueux, un bras passé autour du cou de son ami, tandis que, du côté extérieur, les bras pendent immobiles. Par une curieuse recherche de symétrie, il a éludé la loi qui veut que la jambe gauche soit immuablement portée en avant, ou plutôt il ne l'a respectée que pour l'une des figures ; l'autre avance la jambe droite. Dans les stèles archaïques attiques, les sculpteurs ont eu quelquefois à représenter, comme c'est le cas ici, deux personnages ensemble ; ils ont résolu la difficulté en doublant la première figure par une autre qui se projette derrière elle[4]. Le sculpteur béotien n'avait pas cette ressource. Reculant devant la tâche de faire deux véritables statues accouplées, il a réalisé une œuvre qui n'est ni un groupe en ronde bosse ni un haut relief, mais qui tient à la fois de l'un et de l'autre. Les effigies des deux amis sont adossées à un pilier funéraire que supporte un entablement d'où sort, pour chaque personnage, le bras posé sur l'épaule du voisin. L'idée de cette combinaison a-t-elle été suggérée à l'artiste par un modèle égyptien, par une de ces figurines dont le revers est appliqué contre un support[5] ? Ou bien la stèle de Tanagra doit-elle être rapprochée du pilier funéraire de Sardes, et montre-t-elle

1. Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 33.

2. Cavvadias, *Catal.*, n° 56. *Gazette archéol.*, 1878, p. 160, pl. 29 (A. Dumont). *Athen. Mittheil.*, III, 1878, p. 309, pl. XIV. Cf. notre *Hist. de la sculpt. grecque*, I, p. 194, fig. 91. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 520-522.

3. Ἀμφάλκης ἔστασ' ἐπὶ Κιτύλῳ ἠδ' ἐπὶ Δέρμυι. Les noms des défunts sont également reproduits sur le fond. Cf. Roehl, *Inscr. graec. antiquiss.*, n° 165, p. 40. Sur la date du monument, voir C. Robert, *Arch. Zeitung*, 1875, p. 151. Koerte, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 270. Holleaux, *Bull. de corresp. hellén.*, X, 1886, p. 78.

4. Lechat, *Sculpture attique*, p. 295. Voir par exemple, Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. VIII, n° 2.

5. M. J. Lange a rapproché à ce point de vue la stèle de Tanagra des statues égyptiennes. *Darstellung des Menschen*, p. 21. D'autre part, les terres cuites béotiennes primitives nous offrent des exemples de types empruntés à l'Égypte, ainsi la pétrisseuse de pain : Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, XXIV, 1900, p. 521.

une étape du progrès qui consiste à dégager la statue du pilier[1]? Je croirais volontiers que l'humble tailleur de pierre béotien s'est tout simplement inspiré de la sculpture monumentale. Impuissant à résoudre dans un groupe libre, la difficulté de la pose du bras que chacun des personnages passe autour du cou de son camarade, il a traité les figures en haut relief, et conçu son groupe comme une tranche de métope, pour ainsi parler. La base et l'entablement d'où semblent si gauchement sortir les bras évoquent le souvenir du cadre de la métope. Quoi qu'il en soit, le monument de Dermys et de Kitylos reste tout à fait isolé et sans analogue; il n'y a pas d'autre exemple de ce procédé naïvement employé par un « imagier » provincial pour accoupler deux effigies funéraires.

Nous aurons terminé notre enquête sur les *kouroi* funéraires en signalant un torse viril en marbre de Paros, provenant de la nécropole de Mégara Hyblaea en Sicile et conservé au Musée de Syracuse[2]. Il a été certainement trouvé non loin du tombeau sur laquel s'élevait la statue. Les caractères du style accusent une date assez avancée, qu'on peut placer vers la fin du VIᵉ siècle.

Si nous considérons la variété des provenances, nous constatons que l'usage de dresser sur les sépultures des *kouroi* de marbre a été pratiqué dans tout le monde grec, depuis l'île de Chypre jusqu'à la Sicile. Nous devons donc nous demander pourquoi ce type statuaire a reçu une attribution funéraire. Pourquoi, en effet, placer sur un tombeau cette figure à laquelle son absolue nudité prête un caractère impersonnel, alors que l'art archaïque connaît fort bien le type de l'homme vêtu, et le traite dans des statues votives[3]? Pour ne citer qu'un exemple, une statue trouvée à Samos, montrant un personnage debout, en costume ionien, éveille à vrai dire l'idée d'un *kouros* qui serait vêtu : c'est la même attitude, la même pose des bras et des jambes[4]. On comprendrait fort bien que la statuaire des tombeaux ait adopté une formule analogue. Sur les stèles archaïques, le mort n'est-il pas représenté le plus souvent avec son cos-

1. Deonna, *Les « Apollons archaïques »*, p. 18.

2. Cavallari et Orsi, *Megara Hyblaea*, *Mon. antichi dell' Accad. dei Lincei*, I, 1892, p. 793-794, pl. VI, 7-8. Deonna, p. 246, nº 155. Il n'est pas certain qu'une autre statue du musée de Syracuse, trouvée à Leontini, ait une provenance funéraire. Deonna, p. 248, nº 157.

3. Nous n'avons pas ici à rechercher la raison de la nudité dans le type des *kouroi*. Voir, sur cette question, Walter A. Müller, *Nacktheit und Entblössung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst*, Leipzig, 1906. Poulsen, *Arch. Jahrb.*, XXXI, 1906, p. 207. Deonna, p. 29.

4. Wiegand, *Athen. Mittheil.*, XXXI, 1906, p. 87, pl. XII.

tume habituel, et avec les attributs qui font allusion à sa condition sociale ? Pourquoi la statue de tombeau offre-t-elle au contraire un type généralisé, sans aucune caractéristique individuelle ?

A certains égards, la question touche à celle de l'origine du type. On a pu soutenir, non sans raison, qu'il a été créé tout d'abord pour la représentation des mortels, la nudité n'étant qu'une convention commune à tous les arts primitifs, et qu'il a été ensuite appliqué à celle des dieux, en particulier à celle d'Apollon[1]. D'autre part, l'idée que les statues de ce genre ont été tout d'abord exécutées pour des tombeaux a trouvé faveur[2]. La statue serait issue du pilier funéraire ; le σῆμα du tombeau, d'abord amorphe, aurait graduellement pris une forme anthropomorphique.

A vrai dire, nous en sommes réduits, sur ce point, aux conjectures. Mais ce qui paraît certain, c'est que l'emploi du type du *kouros* dans la statuaire funéraire répond à une vieille conception qui trouve une autre forme dans les bas-reliefs votifs au mort héroïsé. Cette image de l'homme nu, dépouillé de tout ce qui pourrait lui donner un caractère individuel, c'est bien celle du mort héroïsé, élevé à une condition supérieure ; elle s'offre aux yeux des survivants, idéalisée, revêtue de toute la beauté que l'art peut réaliser. Les Grecs n'ont jamais abandonné cette vieille idée. Elle continue à vivre, à côté d'une autre assez différente, et qui tend à conserver le souvenir du mort tel qu'il était de son vivant, comme dans les stèles. Les statues tombales du IVe siècle montrant le mort héroïsé sous les traits d'Hermès, prolongent en quelque sorte la série des *kouroi* funéraires.

III. — LE TYPE DU CAVALIER

Nous avons déjà montré comment plusieurs des types traités par la statuaire funéraire dérivent des terres cuites d'offrande déposées dans les tombeaux. Les anciennes nécropoles grecques, surtout celles de Chypre et de Rhodes, ont livré un grand nombre de figures de cavaliers le plus souvent armés du bouclier, quelquefois casqués et cuirassés[3]. A Chypre, ces images se rencontrent à côté

1. Furtwaengler, *Lexikon* de Roscher, p. 450.

2. Deonna, *Les « Apollons archaïques »*, p. 17-18.

3. Voir Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, I, p. 7, 15, 37. Cf. Heuzey, *Figurines antiques du Louvre*, pl. 10 ; Perrot, *Hist. de l'Art*, III, pl. 2, p. 582 ; Jamot, *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, 1890, p. 217-223.

de chars montés par des guerriers ou de soldats à pied. C'est l'escorte du mort, rappelant, suivant l'interprétation de M. Heuzey, « l'idée de l'appareil militaire dont les anciens aimaient à s'entourer dans leurs tombeaux[1] ». Il n'est pas interdit de supposer que, dans certains cas, le cavalier est le mort lui-même, représenté avec la monture qui est le signe de sa condition sociale.

La figure du cavalier subit la loi générale qui régit l'évolution des types funéraires. Elle sort du tombeau pour prendre place à l'extérieur, soit qu'elle devienne une statue, soit qu'elle s'insinue dans le décor de la stèle sculptée. En Attique, nous l'avons déjà vue figurer sur la base d'une statue funéraire, celle qui provient de Lambrika[2]. Elle n'y joue qu'un rôle accessoire, car ce cavalier n'est point le mort, mais son écuyer ou ὑπηρέτης. La même interprétation convient pour le jeune homme à cheval qui est représenté sur plusieurs stèles attiques, dans le registre inférieur, au-dessous de l'image du défunt[3]. Dans un fragment du Musée Barracco[4], le mort était figuré debout, et sans doute revêtu de l'armure de l'hoplite (fig. 33). Le petit personnage à cheval, armé d'une épée et de deux lances, qui occupe le registre inférieur, est, suivant l'explication de M. Helbig, le valet monté de l'hoplite : il indique que le mort appartenait à la classe des cavaliers.



Fig. 34. — Cavalier. Partie inférieure d'une stèle funéraire attique (Rome, Musée Barracco).

Toutefois, le cavalier peut garder sa signification primitive, et son image

1. Heuzey, *Catal. des terres cuites du Louvre*, p. 144.
2. Voir page 36, fig. 15.
3. Voir Helbig, *Les* ἱππεῖς *athéniens*, p. 49 et suivantes. Ainsi la stèle de Lyseas. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, I, pl. I.
4. Helbig, ouvr. cité, p. 50, fig. 19. *Collection Barracco*, pl. XIII, p. 27. *Att. Grabreliefs*, I, pl. IX, n° 1.

sculptée en ronde bosse sur le tombeau est parfois l'effigie du défunt. Tel est le cas pour la statue trouvée en Attique, à Vari, dans une nécropole[1] (fig. 34). C'est une œuvre de travail assez sommaire, pour laquelle l'artiste s'est contenté d'employer le marbre de l'Hymette ; elle n'est pas certainement postérieure à l'année 500. Vêtu d'un court chiton, les jambes allongées vers le poitrail de



Fig. 34. — Statue de cavalier trouvée à Vari. Longueur [illegible] (Musée national d'Athènes).

sa monture, le cavalier semble guider un cheval de course, si l'on en juge par les formes de l'animal. Il est probable que la statue rappelait quelque prix remporté à des jeux hippiques.

Nous ne pouvons pas citer pour la période archaïque d'autre statue funéraire du même type, ce qui ne veut pas dire que l'usage en fût exceptionnel[2]. Nous savons d'ailleurs que la statuaire funéraire n'en avait pas le monopole. Les fouilles de l'Acropole nous ont fait connaître d'autres représentations de cavaliers, statuettes ou statues, qui s'échelonnent de l'année 550 environ à 480, et ont été trouvées parmi les débris laissés par l'invasion des Perses[3]. Tantôt le

1. Musée nat. d'Athènes, Cavvadias, *Catal.*, n° 70. Loeschcke, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 303, pl. III. Percy Gardner, *Sculptured Tombs of Hellas*, p. 137, fig. 39. Lechat, *La sculpt. attique*, p. 277.

2. Un fragment de cheval publié par M. Orsi provient peut-être d'une statue funéraire de cavalier (*Rendiconti* ... *Accad. dei Lincei*, 1897, pl. VI).

3. Voir Winter, *Arch. Jahrb.*, VIII, 1893, p. 135 et suiv. Lechat, *La sculpture attique*, p. 111-112, 275-278 ... Hans Schrader, *Archaische Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum zu Athen*, 1909, p. 78 suiv. Une

cavalier est nu, comme dans la plus ancienne de ces figures[1] ; tantôt il est vêtu, comme dans la statue bien connue du cavalier en costume oriental [2]. Sans aucun doute, ces marbres étaient des ex-voto, destinés à perpétuer, aux abords du temple d'Athéna, le souvenir des riches Athéniens qui en avaient fait l'offrande. Nous en avons pour preuve une base qui avait supporté une statue équestre, et sur laquelle est gravée la dédicace faite à Athéna par un personnage dont le nom se restitue peut-être Diokleidès fils de Dioklès [3]. Les jeunes gens qui consacraient ainsi à la déesse leur propre portrait sous la figure d'un cavalier, se préoccupaient de rappeler leur rang social et la fortune qui leur permettait le luxe d'un cheval. Il suit de là que l'image du cavalier, comme celle du *kouros*, pouvait être aussi bien votive que funéraire. Placée dans un sanctuaire, c'était une offrande attestant en même temps la condition privilégiée du donateur ; couronnant un tombeau, elle apprenait aux passants que le défunt avait tenu un certain rang et fait partie d'une classe privilégiée.

IV. — LES STATUES DU TYPE FÉMININ

Si l'on considère les figures féminines, l'analogie se poursuit entre les statues votives et les statues funéraires. Il arrive même que ces dernières s'identifient complètement avec les images des divinités auxquelles les croyances attribuent le rôle de gardiennes des tombeaux. Des fouilles faites en 1881 dans la nécropole de Cymé, en Asie Mineure, ont amené la découverte de sculptures archaïques en pierre calcaire, parmi lesquelles se trouvait une statue de la déesse Cybèle, traitée dans le style de la première moitié du VIe siècle[4] (fig. 35). La déesse est représentée assise sur un siège à dossier droit, vêtue d'un long chiton et d'un manteau : elle tenait sur ses genoux son lion familier dont il reste encore des traces apparentes. Assurément, une statue de ce genre serait à sa place dans un sanctuaire de Cybèle, à titre d'image votive. Pourtant, si

statue de cavalier très mutilée, d'un style plus avancé, appartenant au Musée d'Éleusis, a été publiée par W. Deonna, *Rev. arch.*, 1908, t. XI, p. 196-197, fig. 5.

1. Winter, art. cité, p. 138, fig. 7.

2. Winter, p. 140-141, fig. 12 *a*, 12 *b*. Cf. Studniczka, *Arch. Jahrb.*, VI, 1891, p. 239 ; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 635, fig. 324.

3. Winter, p. 135. Helbig, *Les ἱππεῖς athéniens*, p. 46.

4. S. Reinach, *Bull. de corresp. hellén.*, XIII, 1889, p. 543, pl. VIII. La statue est conservée au Musée impérial ottoman, à Constantinople.

l'on tient compte des circonstances de la trouvaille, la destination funéraire ne paraît pas douteuse. En Phrygie, la Grande déesse est souvent figurée comme la gardienne de la tombe, et c'est ainsi qu'elle est représentée, escortée de ses lions, dans la chambre funéraire de la tombe d'Arslankaya[1]. On ne sera donc pas surpris qu'elle joue le même rôle dans une nécropole archaïque d'Asie Mineure.



Fig. [illegible]. — Statue de Cybèle provenant de la nécropole de Cymé (Constantinople, Musée impérial ottoman).

Le même type apparaît à Cymé dans des monuments provenant également des fouilles de 1881[2]. Ce sont de petits édicules en pierre calcaire, où la déesse, avec le lion sur ses genoux, est assise dans une sorte de niche. M. S. Reinach les a justement rapprochés des stèles identiques trouvées à Marseille[3]. D'autres exemplaires, où la déesse, représentée sans attribut, tient simplement les mains posées sur les genoux, proviennent d'Amorgos et de Clazomène[4]. Ces sortes de chapelles sont-elles des ex-voto ou des monuments funéraires ? Dans cette seconde hypothèse, faut-il y voir des idoles de protection, des ex-voto au mort héroïsé, ou l'image même de la défunte divinisée ? M. S. Reinach remarque que ces trois interprétations peuvent à la rigueur se concilier, l'idée de placer sur la tombe une image de protection étant la plus ancienne, et les autres découlant de celle-là. J'incline cependant à croire qu'il s'agit surtout ici d'idoles funéraires, auxquelles est attachée l'idée de garde du

1. [illegible]
2. S. Reinach, article cité, p. [illegible], pl. VIII, n° [illegible].
3. Conze, *Arch. Zeitung*, [illegible] *Amorgos*, [illegible], pl. B; Espérandieu, [illegible] *Gaule romaine*, I, n° [illegible], p. [illegible].
4. G. Treu, [illegible], II, [illegible], p. [illegible], fig. [illegible] (Amorgos); Collignon, [illegible], II, [illegible], pl. XVI (Clazomène). Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. [illegible], fig. [illegible].



Phot. Giraudon

Fig. 36. — Statue de femme assise provenant de la nécropole de Milet. H. 1 mètre (Musée du Louvre).

tombeau[1]. C'est en vertu de la même préoccupation que, dans les tombes rhodiennes, l'image en terre cuite de la Cybèle au lion est déposée auprès du défunt[2].

Par leurs traits essentiels, les figures de Cymé procèdent d'un type fort connu, aussi familier à l'art des coroplastes qu'à celui des sculpteurs. Qu'ils aient à représenter, dans l'attitude assise, une déesse ou une adorante, qu'il s'agisse de sculpter pour un tombeau l'effigie d'une morte, les artistes ioniens du VI[e] siècle n'en connaissent point d'autre. Ce type prend la valeur d'une formule générale. L'attitude assise, immobile, avec le buste droit, les jambes rassemblées, les mains posées sur les genoux, n'est-elle pas celle qui peut donner à la personne humaine le plus de dignité, ou traduire, de la manière la plus expressive, le recueillement et le respect du prêtre ou du dévot en présence de la divinité ? Il est à peine besoin de rappeler qu'elle trouve déjà sa réalisation dans les arts de la Chaldée et de l'Égypte, et l'on sait aussi qu'elle est en faveur dans les ateliers de la Grèce ionienne. L'exemple des statues de la voie sacrée des Branchides, conservées au British Museum, est bien connu. Parmi ces statues, à côté de Charès, le « chef de Teichioussa », et d'autres personnages masculins, trois statues de femmes perpétuaient le souvenir de l'acte pieux par lequel des adorantes avaient consacré leur image à Apollon[3]. D'autres ont été retrouvées par M. Haussoullier[4] et par M. Wiegand[5]. On ne s'étonnera donc pas que ce type se soit en quelque sorte imposé à la sculpture funéraire.

Le Louvre possède trois statues, plus petites que nature, découvertes par Rayet dans la nécropole de Milet[6]. La plus ancienne, à laquelle on a jusqu'ici prêté trop peu d'attention, est apparentée d'assez près aux statues féminines des Branchides (fig. 36). Assise sur un siège carré, dont le coussin déborde de chaque côté en formant un bourrelet sous l'accoudoir, la morte est vêtue du chiton ionien à larges manches, sur lequel des lignes striées indiquent les on-

1. Cf. Heuzey, *Catal. des figurines de terre cuite du Louvre*, p. 241.
2. Winter, *Die Typen der fig. Terrakotten*, p. 50, n° 10.
3. *Catalogue of Sculpture, British Museum*, I, n[os] 7, 9, 16. La mieux conservée est reproduite dans Newton, *Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, Atlas, pl. 75. Cf. Rayet et Thomas, *Milet et le Golfe Latmique*, pl. 26, 1; notre *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 175, fig. 78; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 275, fig. 111.
4. Haussoullier et Pontremoli, *Didymes*, p. 201.
5. Wiegand, *Sitzungsber. der berl. Akad.*, XXV, 1901, p. 911. L'une d'elles porte l'inscription [illegible]... Une inscription datant de l'année 448 av. J.-C. désigne les statues des Branchides sous le nom collectif de *statues de Charès* ([illegible]). Wilamowitz-Moellendorff, *Sitzungsber. der berlin. Akad.*, 1904, p. 698.
6. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, II, p. 685, 1, 2, 3.

dulations des plis[1]. Les formes sont lourdes et tassées et les bras, ornés de



Fig. 37. — Statue de femme assise provenant de la nécropole de Milet. H. [illegible] (Musée du Louvre).

bracelets aux poignets, reposent pesamment sur les cuisses. Les deux autres nous offrent un état plus avancé du même type. Si l'on examine celle qui est le

1. Cf. le torse de Chios publié par M. Lechat, *[illegible]*, p. [illegible], fig. [illegible]

mieux conservée[1], on constate que l'agencement du costume accuse un changement dans la mode (fig. 37). L'himation, agrafé sur l'épaule droite, passe sous l'aisselle gauche, dessinant au-dessus de la ceinture des plis coquettement étagés. Le vêtement est orné par devant d'une bande brodée où court un méandre gravé au trait, destiné à guider le pinceau du sculpteur dans l'application de la polychromie. La parure est complétée par un collier et par un voile posé sur les épaules. Bien que le sculpteur ait encore respecté la disgracieuse convention des jambes trop écartées, la statue est cependant très supérieure, pour l'élégance des formes et la souplesse de la draperie, à celles de la voie sacrée des Branchides. On peut compter parmi les bons spécimens de l'archaïsme ionien cette image de marbre qui se dressait, solennelle et parée, sur le tombeau d'une Milésienne.



Fig. 38. — Fragments d'une statue de femme assise, trouvés au Dipylon. H. 0m,40 (Musée national d'Athènes).

Ce type, dont la sculpture funéraire ionienne vient de nous fournir des exemples, trouve dans la Grèce continentale la même faveur et le même emploi. A Athènes, des fragments d'une statue très mutilée ont été découverts près du Dipylon, encore engagés dans le mur construit par Thémistocle[2] (fig. 38). On y reconnaît sans peine la partie inférieure d'une statue féminine assise, vêtue d'un chiton qui enveloppe les jambes comme une gaine rigide. Nul doute qu'elle n'ait appartenu à un monument funéraire détruit par les Perses lorsqu'ils saccagèrent la nécropole attique du VIe siècle.

Le Musée d'Athènes possède une autre statue féminine dont l'interprétation est moins certaine[3] (fig. 39 et 40). Elle a été trouvée en 1868 en Ar-

1. Rayet et Thomas, *Milet*, pl. 21. Cf. *Hist. de la sculpt. grecque*, I, p. 177, fig. 81. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 279, fig. 119.

2. Musée nat. d'Athènes, Cavvadias, *Catal.*, n° 7. Ἐφημ. ἀρχ., 1874, p. 480. Ἀθήναιον, II, p. 137. Loeschcke, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 303. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 657.

3. Musée nat. d'Athènes, Cavvadias, *Catal.*, n° 6. Ἐφημ. ἀρχ., 1874, pl. 71 A *a*, A *b*, p. 480. Milchhoefer,

cadie, au lieu dit Palaeo Castro de Zourkou-Mylos, c'est-à-dire, suivant toute vraisemblance, sur l'emplacement de l'ancienne ville d'Asea. Sculptée dans un marbre du pays à teinte gris sombre, elle a tous les caractères d'une œuvre indigène. Elle représente une femme assise sur un siège à dossier droit, dont les accoudoirs sont supportés par des sphinx. Sur la base est gravée une inscription qui a été lue tantôt Ἀγεσώ, tantôt Ἀγεμώ[1]. L'explication du monument varie suivant la lecture du nom. Dans le premier cas, il désignerait une femme, Agéso, et la statue pourrait être considérée comme l'image conventionnelle de la défunte. Dans le second cas, ce nom serait celui d'une divinité locale, Agémo, qui s'est identifiée avec Artémis[2], et nous aurions sous les yeux la statue d'une déesse, encore que l'usage de graver le nom d'une divinité sur la base d'une statue votive soit assez rare. Il reste une troisième hypothèse qui concilierait les deux précédentes[3]. Il conviendrait de reconnaître dans le nom d'Agémo celui d'une divinité infernale à laquelle la morte serait assimilée dans le culte du tombeau. La statue arcadienne deviendrait dès lors celle d'une défunte héroïsée. Il y aurait lieu de la rapprocher d'une statue d'homme assis et escorté d'un chien, trouvée à Magoula, en Laconie, et dont la base porte le nom d'une divinité chthonienne Ζεύς ou Αἰδεύς[4]. Celle-ci nous conserverait également l'image du mort héroïsé sous la forme du dieu infernal, maître de toutes les âmes. La conjecture est d'autant plus acceptable qu'elle se justifie par l'exemple des bas-reliefs funéraires montrant fort clairement les défunts assimilés à des divinités. C'est l'idée qui apparaît dans des bas-reliefs ioniens[5], et dans ceux qui ont été trouvés près de Sparte, à Khrysapha[6]. Ces sculptures

Athen. Mittheil., IV, 1879, p. 131. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, n° 144. Perrot, VIII, p. 448-449 et p. 450, fig. 223. Tod et Wace, *Catalogue of Sparta Museum*, p. 119, fig. 17.

1. M. S. Reinach adopte la lecture Ἀγεσώ. *Répert. de la stat.*, II, p. 682. La leçon Ἀγεμώ ou Ἀγεμώ est préférée par M. Foucart, Le Bas-Foucart, *Inscr. du Péloponnèse*, n° 354 d. Cf. Roehl, *Inscr. [illegible]*, n° 92.

2. Voir le commentaire de M. Foucart, ouvr. cité.

3. Furtwaengler, *Athen. Mittheil.*, VII, 1882, p. 169, et *Collect. Sabouroff*, *Introduction*, p. 53.

4. *Arch. Zeitung*, 1881, pl. 17, 3. *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 131, et VII, 1882, p. 170. Tod et Wace, *Catal. of Sparta Museum*, p. 195, n° 60, fig. 69.

5. Cf. le bas-relief de la collection Max Klinger, à Leipzig. Loewy, *Arch.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich*, XI, p. 154, pl. V, 1, et Arndt, dans les *Denkmaeler griech. und röm. Sculptur*, notice de la pl. 516. Voir aussi le bas-relief de Ince Blundell Hall, Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1874, pl. 5 et *Ancient marbles in Great Britain*, p. 385, n° 259.

6. Dressel et Milchhoefer, *Athen. Mittheil.*, II, 1877, p. [illegible] et suiv., pl. XX, XXIV. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, pl. I, et *Athen. Mittheil.*, VII, 1882, p. 160. Cf. notre *Hist. de la sculpt. grecque*, I, p. [illegible]. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 433, fig. 215. Tod et Wace, *Catalogue of the Sparta Museum*, p. 102-110.

ne sont pas des stèles funéraires, mais des ex-voto consacrés aux défunts, représentés trônant, comme des êtres d'une nature supérieure, comme des



Fig. 39. — Statue de femme assise provenant d'Arcadie. H. 0m,98. Vue de face. (Musée national d'Athènes.)

δαίμονες qui peuvent exercer une action bienfaisante ou néfaste sur les destinées des survivants. Il n'est pas téméraire d'admettre que, dans certains cas, la statue du mort prend les traits d'une divinité du monde souterrain.

Il nous reste à rechercher si la sculpture funéraire n'a pas utilisé un autre type, celui de la *coré*, c'est-à-dire celui de la femme debout, vêtue du costume

ionien, si connu par les statues de l'Acropole d'Athènes[1]. On l'a remarqué avec raison : ces statues sont « des représentations anonymes et impersonnelles de



FIG. 40. — Statue de femme assise provenant d'Arcadie. H. 0m,98. Vue de trois quarts (Musée national d'Athènes).

type féminin, qui convenaient aussi bien pour être dressées à l'entour du temple d'une déesse, que sur le tertre d'un tombeau de femme[2] ». En fait, nous

1. Voir l'ouvrage de M. Lechat, *Au Musée de l'Acropole d'Athènes*, p. 149 et suivantes.
2. Lechat, *La sculpture attique*, p. 216.

savons déjà, par un témoignage certain, qu'il y avait en Attique des *corés* funéraires. La base de la nécropole de Vourva, que nous avons reproduite plus haut[1], supportait une statue de femme debout, signée du sculpteur Phaidimos, et dont les pieds adhèrent encore à la plinthe. C'est une statue du même type, semble-t-il, qui a été découverte à Rhamnonte, avec deux autres du type viril[2]. D'après la description qui nous en a été conservée, elle tenait une fleur d'une main, et de l'autre relevait les plis de son chiton. L'inscription métrique gravée sur la base retrouvée près de la statue est malheureusement peu lisible. Mais, après la découverte de Vourva, l'identification de la *coré* de Rhamnonte avec une statue funéraire devient très plausible. Peut-être aussi faut-il interpréter de la même manière la figure que montre, debout dans un édicule, la peinture de vase dont nous avons déjà parlé[3]. Si le type des *corés* funéraires ne nous est encore connu qu'imparfaitement, il est permis d'affirmer qu'il existait. Le hasard d'une fouille peut d'un jour à l'autre nous livrer un document beaucoup plus significatif que les minces débris de la statue de Vourva.

Les monuments que nous avons réunis témoignent que les statues funéraires n'étaient pas rares dans la Grèce archaïque. Toutefois la stèle sculptée ou peinte reste le mode le plus usuel de commémoration. Or, en comparant les stèles aux statues on constate une différence essentielle. Si l'on excepte le type du cavalier, seules, les stèles accusent la préoccupation de rappeler la condition du défunt par une sorte de caractéristique généralisée, par des formules qui sont courantes dans les ateliers[4]. Le sujet du personnage jouant avec son chien, qui convient à la stèle d'un bourgeois aisé ou d'un propriétaire campagnard, nous est connu par quatre monuments. En Attique, le type de l'hoplite armé, dont la stèle d'Aristion est l'exemple classique, se trouve répété trois fois. Les sculpteurs ont donc créé un certain nombre de types impersonnels, celui du soldat, celui du citoyen dans la vie civile, qui sont représentatifs des occupations ou du rang social des défunts.

Pourquoi les statues funéraires restent-elles dénuées de ces indications ? Nous en avons à plusieurs reprises indiqué la raison. C'est que ces types de

1. Voir page 55, fig. 14.

2. Lolling, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 281-282. Cf. Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, *Introd.*, p. 53.

3. Gerhard, *Auserles. Vasenbilder*, IV, pl. 241. Cf. page 43, fig. 19.

4. Voir les justes remarques de Bruckner, *Arch. Jahrb.*, XVII, 1902, p. 39 et suivantes *Lebensweisheit auf griech. Grabsteinen*.

l'homme debout, de la femme assise, gardent un caractère très général, tout à fait indéterminé, et n'ont point été créés pour une destination funéraire. Les sculpteurs qui exécutaient ces statues comme des œuvres industrielles, n'avaient sans doute pas le souci de les adapter à un usage qu'ils pouvaient ignorer eux-mêmes ; c'était la volonté des donateurs qui faisait, pour ainsi dire, leur état civil. Nous sommes encore loin du temps où un art plus libre cherchera, pour les effigies de défunts, des attitudes et une expression qui leur soient propres. On peut dire qu'au VI[e] siècle, s'il y a déjà des statues de tombeaux, il n'y a pas encore, à proprement parler, de statuaire funéraire.

Le fait de consacrer au mort une statue, plutôt qu'une stèle, répond-il, dans l'esprit des survivants, à une préoccupation particulière ? Ce genre de commémoration constitue-t-il à leurs yeux un hommage de plus haute valeur ? Traduit-il mieux l'idée que le mort est héroïsé, et élevé à une condition supérieure, puisque son image ne diffère pas de celles qu'on peut dédier dans un sanctuaire ? Il est probable que ce motif a souvent guidé le choix des parents ou des amis. Mais on peut aussi adopter une explication plus simple, et admettre que ce choix est inspiré par le désir d'orner la tombe avec plus de luxe, d'élever un monument plus coûteux. Les inscriptions funéraires archaïques trahissent parfois très naïvement le souci de consacrer par une belle image le souvenir du mort. « En voyant cette tombe, songe avec tristesse combien était beau celui qui est mort[1]. » N'est-ce pas une statue qui le montrera le mieux dans toute sa force et sa vigueur, s'il s'agit d'un homme, dans toute sa beauté, s'il s'agit d'une femme ? L'inscription de la base de Vourva le dit en propres termes. Le père qui a commandé au sculpteur Phaidimos, pour le tombeau de sa fille, une statue de *coré*, l'a placée sur le tertre funéraire parce qu'elle était « belle à voir »[2].

1. *Μνῆμ' ἐσορῶν οἴκτιρ' ὡς καλὸς ὢν ἔθανε. Corpus inscr. attic.*, IV, 477 c.
2. *Κατέθηκεν καλὸν ἰδεῖν.* Ἀρχ. Δελτίον, 1890, p. 101-103.

CHAPITRE IV

LES FIGURES SYMBOLIQUES

I. — LA SIRÈNE

Nous avons montré plus haut que les types de la statuaire funéraire s'ébauchent, pour ainsi dire, dans les figurines d'offrande déposées à l'intérieur de la tombe par la piété des survivants. Avec le temps, ils sortent de l'obscurité du tombeau ; prenant corps dans des statues de marbre ou de pierre, ils deviennent des emblèmes extérieurs, visibles aux yeux de tous, et assurant à la commémoration une plus longue durée. Il en est ainsi pour le type de la Sirène, et si l'on se reporte à sa signification primitive, il est possible de suivre l'évolution d'idées et de croyances qui lui a assigné ce rôle[1].

On sait déjà comment l'art de la Grèce archaïque emprunte à l'Égypte le type de l'oiseau à tête humaine qui, dans le symbolisme égyptien, représente l'âme du mort. On le voit, dans les monuments égyptiens, figuré sur la stèle, ou même quelquefois posé sur le pilier funéraire[2]. Il est à peine besoin de rappeler que c'est là une création de l'art égyptien, et qu'il ne faut pas chercher ailleurs l'origine de ce type de l'oiseau à tête humaine dont l'art grec a fait très fréquemment un usage décoratif. Qu'il ait eu en Grèce, dans les figurines d'offrande, le même sens symbolique, on n'en saurait douter. Les nécropoles grecques du VIIe et du VIe siècle nous ont livré des figures de terre cuite représentant ce type qui est devenu celui de la Sirène[3] ; le fait s'explique par la survivance, consciente ou non, de très anciennes croyances. Cette image de

1. Voir surtout l'ouvrage de Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 85 et suivantes.
2. Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, pl. 39, 4. Perrot, *Hist. de l'Art*, I, p. 58, fig. 38.
3. Cf. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, I, p. [illegible] et suivantes.

l'oiseau à tête humaine, c'est celle même de l'âme du mort ; c'est la forme matérielle qui invite l'âme à s'y réincorporer, à y résider, et le retient dans le tombeau pour affranchir les survivants de la terreur des apparitions. N'est-ce pas de la même préoccupation que procède l'usage de placer à l'extérieur du tombeau l'image de l'âme sous la figure d'une Sirène ? Taillée dans le marbre ou dans la pierre, elle remplit le même office que la statuette de terre cuite. Mais, de plus, elle prend une valeur prophylactique. Placée sur le tombeau, elle devient un *apotropaion* et écarte les autres âmes errantes en quête d'une sépulture.

C'est dans la Grèce orientale, et dans les pays soumis à son influence, que se propage tout d'abord le type statuaire de la Sirène dressée sur une base, pilier ou colonne. Une épigramme funéraire, attribuée tantôt à Homère, tantôt à Cléoboulos de Lindos, fait parler une statue qui s'élevait sur la tombe d'un roi de Phrygie, Midas, peut-être le fils de Gordios, le premier des souverains étrangers qui, au dire d'Hérodote, eût envoyé une offrande à Delphes [1]. « Je suis, dit l'épigramme, une vierge d'airain, et je repose sur le tombeau de Midas [2] ». Si, comme on l'a conjecturé [3], cette statue était celle d'une Sirène, ce serait le plus ancien exemple, connu par les textes, d'une Sirène funéraire placée sur un tombeau ; nous aurions, de plus, la preuve que le type s'est développé en Asie Mineure, sans doute sous l'influence des modèles ioniens. Il est certainement familier à l'art ionien du VIe siècle, car nous le trouvons dans un monument qui, pour être d'origine lycienne, n'en relève pas moins du style de la Grèce orientale. Nous reproduisons un bas-relief du British Museum auquel nous avons déjà fait allusion, et qui décorait le fronton d'un tombeau lycien [4] (fig. 41). Entre deux hommes barbus, assis, appuyés d'une main sur un bâton, et faisant de l'autre un geste de prière, se dresse une colonne cannelée, surmontée d'une Sirène. Celle-ci est représentée de face, les ailes déployées, les bras étendus, sans aucun attribut. Le type se rapproche ainsi de celui de l'oiseau à tête humaine dont les fouilles de Grèce nous ont livré de nombreux exemplaires, et que les bronziers ioniens utilisaient pour la décoration des vases et des bassins de métal [5].

1. Hérodote, I, 14. La chronique d'Eusèbe le fait vivre dans la Xe Olympiade.
2. *Anthol. Pal.*, VII, 153. Cf. Weisshaupl, *Die Grabgedichte der griech. Anthologie*, p. 81-83. Perrot, *Hist. de l'Art*, V, p. 181.
3. Benndorf, *Griech. und Sicil. Vasenb.*, p. 59.
4. A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture*, I, 93. Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 96, fig. 25.
5. Cf. Weicker, ouvr. cité, p. 89.

Nous voyons ici un type simple, sans caractéristique particulière. Mais, dès l'époque archaïque, la plastique funéraire s'attache à prêter une signification plus précise à la Sirène funéraire. Elle la représente tantôt comme un démon de la mort, tantôt comme une musicienne funèbre.



Fig. 41. — Sirène sur une colonne funéraire. Fronton d'un tombeau lycien (British Museum).

Une terre cuite chypriote de Dali, conservée au Louvre, nous offre un type où, malgré la grossièreté du travail, il est difficile de méconnaître l'influence du style ionien archaïque. C'est une Sirène à tête humaine qui tient dans ses bras une petite figure [1]. Un monument funéraire bien connu, relevant du style ionien, nous apprend comment, vers la fin du VIe siècle, ce motif a conquis sa place dans la décoration extérieure du tombeau. Nous voulons parler du tombeau lycien communément désigné sous le nom de *Monument des Harpyies* [2]. Sur les faces Nord et Sud, l'image du mort héroïsé est comme encadrée

1. Heuzey, *Catalogue des figurines ant.*, p. 145. Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 599. Weicker, ouvr. cité, p. 91, fig. 22. Cf. un fragment de vase d'albâtre de Naucratis, *Arch. Jahrb.*, IX, 1894, *Arch. Anzeiger*, p. 74, et une terre cuite de Berlin, Weicker, p. 7, fig. 5.

2. British Museum, *Catalogue of Sculpture*, n° 94 et la bibliographie citée.

entre deux oiseaux à buste de femme enlevant une petite figure féminine. On a soutenu, non sans raison, que ces êtres fabuleux sont des Sirènes et non des Harpyies[1]. S'il en est ainsi, le monument de Xanthos nous conserverait le souvenir d'une très ancienne croyance qui n'a jamais disparu complètement. La Sirène représente l'âme du mort qui n'a pas rempli sa destinée. Devenue une sorte de vampire, elle attire à elle les autres âmes. C'est un vrai démon de la mort, avide de sang, qui hante les nécropoles, prêt à s'abattre, comme un funèbre oiseau de proie, sur les tombes des défunts. Aucun monument ne nous permet d'affirmer que la statuaire funéraire s'est emparée de ce motif. Mais le hasard d'une fouille peut nous rendre quelque jour, sculptée en ronde bosse, l'image de la Sirène ravisseuse d'âmes.

C'est aussi à Chypre que nous trouvons la plus ancienne représentation du type de la Sirène musicienne sous une forme statuaire. Elle nous est fournie par la statuette chypriote du Louvre reproduite plus haut[2] : un oiseau à tête humaine, muni de bras, et dont le visage est barbu, porte à ses lèvres une flûte de roseaux. Il est aisé de retrouver ici le souvenir de l'épervier à tête humaine, qui, dans les scènes du rituel funéraire égyptien, représente le souffle de la vie, et « dont le sexe est celui même du défunt[3] ». Le prototype de la figure du Louvre étant sans doute ionien, nous reconnaissons ici le plus ancien exemple de la Sirène musicienne dans la statuaire funéraire relevant de l'art grec, et cette conception nous conserve le souvenir du temps où le type de la Sirène n'est pas encore définitivement féminisé.

Tel qu'il apparaît dans la statuette de Chypre, le type de la Sirène musicienne est certainement étranger aux influences poétiques qui popularisent la légende d'Ulysse et des Sirènes. Bien que cette légende ait inspiré à l'imagerie grecque tout un cycle de représentations figurées[4], elle n'est à proprement parler qu'une forme localisée, avec un caractère épisodique, de la croyance très générale au rôle malfaisant et redoutable du démon funèbre qu'est la Sirène. L'idée d'en placer l'image sur un tombeau est absolument indépendante de la légende poétique conservée dans le récit de l'*Odyssée*. La Sirène de Chypre n'est autre que l'âme du défunt. Son rôle de musicienne s'explique par une concep-

1. Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 204. Bulle, *Strena Helbigiana*, p. 35, note 1.
2. Voir page 13, fig. 2.
3. Heuzey, *Catalogue des figurines ant.*, p. 1[illegible].
4. Voir Bolte, *De monumentis ad Odysseam pertinentibus*. Bulle, *Strena Helbigiana*, p. 31

tion primitive que nous avons déjà eu l'occasion d'indiquer. L'âme du mort charme ses loisirs dans la tombe. C'est ainsi qu'au v[e] siècle, dans les peintures des lécythes blancs attiques, on verra le mort lui-même assis au pied de la stèle funéraire et jouant de la lyre[1]. Peut-être aussi ce chant funèbre est-il, comme celui des Sirènes de *l'Odyssée*, un chant de fascination, à l'aide duquel l'âme exerce ses maléfices[2].

Alors que, dans les croyances populaires, ces idées primitives vivent toujours confusément[3], d'autres éléments interviennent cependant pour les modifier. Les peintures de vases attiques nous montrent avec quelle prédilection l'art traite le type des Sirènes musiciennes dans les aventures d'Ulysse, en leur prêtant un caractère mythologique. Bientôt, sous l'influence de la poésie, les Sirènes cessent d'être des démons redoutables pour devenir des génies compatissants : lorsqu'elles quittent les profondeurs de l'Hadès, c'est pour mêler la douceur de leur chant aux plaintes du thrène funéraire.

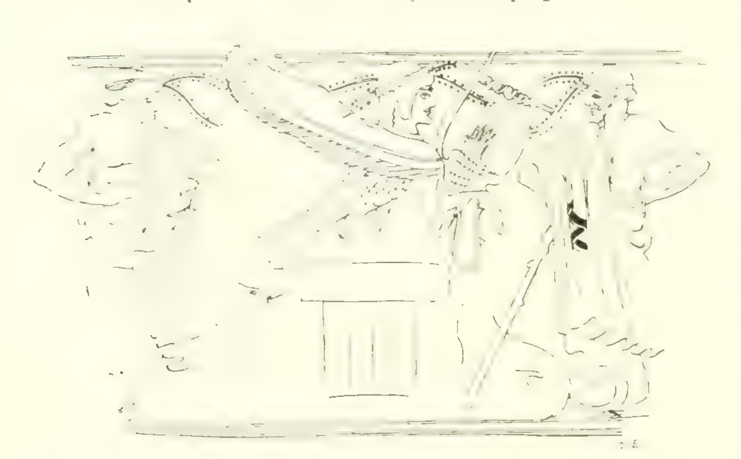


Fig. 4[illegible]. — Sirène sur un tombeau. Peinture d'un lécythe à fond blanc (British Museum).

Les textes littéraires nous apprennent qu'au v[e] siècle cette transformation est un fait accompli. Nous en trouverons plus tard le témoignage dans les statues de Sirènes se désolant ou jouant de la lyre qui décorent les tombeaux attiques du IV[e] siècle. Suivant toute vraisemblance, cette conception se manifeste déjà au VI[e] siècle. Si nous ne pouvons citer, pour cette période, aucune statue funéraire de Sirène musicienne, c'est encore là une lacune qui doit être imputée au hasard des découvertes. Mais la peinture de vases supplée, dans une certaine mesure, à l'absence de monuments plastiques. Sur un lécythe à fond blanc du British Museum, appartenant à la première moitié du v[e] siècle, on voit

1. Benndorf, [illegible], pl. 34. Cf. Weicker, ouvr. cité, p. 11.
2. Cf. V. Bérard, *Les P[illegible]*, II, p. 354 et suivantes.
3. Cf. P. [illegible], p. [illegible] et suivantes.

une Sirène tenant la lyre, debout sur un pilier que surmonte une large plinthe, et qui est, suivant toute vraisemblance, un tombeau. De chaque côté se tient debout un homme barbu accompagné de son chien[1] (fig. 42). C'est la scène de la *visite au tombeau*. Le vase de Londres nous met ainsi sous les yeux le type statuaire de la Sirène musicienne qui deviendra classique au IV[e] siècle.

II. — LE SPHINX

Des éléments composites, empruntés à l'Égypte et à l'Assyrie, ont contribué à former en Grèce le type plastique du sphinx. Nous devons nous borner ici à le rappeler brièvement[2]. L'Égypte avait créé le type du sphinx mâle, à tête d'homme et à corps de lion, tantôt symbole divin, comme le grand sphinx de Gizeh, tantôt effigie royale, comme ceux qui gardent les avenues des temples fondés par le roi lui-même. Mais l'Égypte ne connaît guère que le sphinx mâle à tête d'homme et sans ailes[3]. L'art assyrien, préoccupé de donner à cette figure mixte un caractère décoratif plutôt qu'un sens symbolique, crée le type du sphinx ailé, soit mâle, soit femelle. C'est sans doute dans les pays soumis à la civilisation phénicienne que se forme le mélange de ces éléments, et que s'élabore le type du sphinx féminin ailé, à corps de lion, adopté par l'art grec. Nous n'avons pas à insister sur l'usage qu'en fait l'art décoratif de l'époque mycénienne.

Comment cette figure est-elle devenue en Grèce un symbole funéraire ? Il est probable que la tradition figurée y a beaucoup contribué. Des monuments égyptiens et phéniciens montrent le sphinx, emblème de la puissance, tenant sous ses pattes un homme terrassé[4]. De tels prototypes, imités par l'imagerie

1. Walters, *Catalogue of the Greek and Etrusc. Vases in the British Museum*, III, B., 651. Cf. J. Harrison et Verrall, *Myth. and Mon. of Ancient Athens*, p. 584, fig. 19. Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 51, fig. 19. Je ne crois pas avec M. Weicker, qu'il s'agisse ici de l'épiphanie de l'âme du mort, apparaissant aux survivants sur le tombeau.

2. Pour l'étude détaillée de la question, voir Milchhoefer, *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, p. 10, et *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 45. Langbehn, *Flügelgestalten*, p. 31. Ilberg, *Die Sphinx in der griech. Kunst und Sage* (*Abhandl. zu dem Jahresber. des K. Gymnasiums in Leipzig*, 1895).

3. Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, I, p. 731-732.

4. Voir la liste dressée par Milchhoefer, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 56-57. Ainsi, dans un tombeau égyptien de Thèbes, un sphinx barbu pose une patte sur trois hommes. Lepsius, *Denkmäler*, V, 3, 76 e. Motif analogue sur une coupe d'argent de Larnaca, *Musée Napoléon III*, pl. XI.

grecque, ont pu donner naissance à l'idée du sphinx considéré comme un démon de la mort qui étrangle et qui tue. Ainsi, à l'origine, les croyances populaires lui assignent le même rôle qu'à la Sirène, à la Harpyie, à la Kèr, génies funèbres ravisseurs d'âmes[1]. On retrouve encore dans les monuments grecs les traces de cette croyance. Une plaque de terre cuite estampée montre le sphinx enlevant une figure humaine[2], et les peintures de vases nous fournissent d'autres exemples[3]. On voit donc reparaître, même tardivement, la conception primitive du sphinx destructeur de la vie, vieille croyance dont le mythe thébain n'est à vrai dire qu'une forme particulière, localisée en Béotie.



Fig. 43. — Sphinx. Terre cuite de Béotie (Musée du Louvre).

L'image funéraire du sphinx a eu la même fortune que celle de la Sirène. Elle est d'abord placée auprès du mort, à titre d'*apotropaion*, sous la forme d'une figurine de terre cuite[4]. Le musée du Louvre nous en offre un exemple caractéristique dans une terre cuite béotienne représentant un sphinx féminin assis, la tête coiffée d'un polos orné de rosaces et d'un ornement en forme de volute (fig. 43). Lorsqu'elle sort de la tombe, pour concourir à la décoration extérieure, elle prend un sens plus précis, et a surtout pour mission de protéger la sépulture. C'est ainsi qu'en Lycie, sur un bas-relief de Xanthos, le sphinx veille à la porte de la tombe[5]. Il a la même attribution dans la sculpture funéraire de Chypre. Les stèles chypriotes sont

1. Reichel, *Ueber vorhellenische Götterculte*, p. 68. Reichel remarque qu'Homère ne connaît pas le sphinx, et qu'Hésiode le nomme le premier. Cf. Couve, *[illegible]*, XVIII, 1894, p. 317.
2. Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, pl. 56.
3. Cf. Milchhoefer, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 57. Collignon-Couve, *[illegible]*, n°s 895, et 1480.
4. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, I, p. 229, n°s 1, 2, 3.
5. Cesnola-Stern, *Cypern*, pl. XLVIII.

parfois couronnées de deux sphinx adossés[1], et le même motif s'associe aux ornements du chapiteau dans les deux stèles qui se dressaient aux extrémités d'un sarcophage trouvé à Golgos[2].

Nous aurons plus d'une fois l'occasion de constater que certains types funéraires, surtout ceux qui ont un caractère symbolique ou allégorique, subissent une sorte de loi d'évolution. Ils sont d'abord traités pour eux-mêmes, soit dans les figurines de terre cuite, soit dans des statues de pierre ou de marbre. Plus tard, ils tendent à perdre leur existence indépendante ; on les voit se subordonner à la figure humaine, et se réfugier parmi les éléments de la stèle qui relèvent simplement de la décoration. Mais si, à Chypre, le type du sphinx nous apparaît ainsi avec un caractère ornemental, cela n'exclut pas l'idée qu'il ait été traité par la statuaire. La preuve est faite aujourd'hui, grâce à la découverte de deux sphinx en ronde bosse trouvés à Chypre dans la nécropole de Marion-Arsinoé[3]. L'un d'eux, le plus mutilé, se trouve au Musée de Berlin ; l'autre appartient au Musée du Louvre[4] (fig. 44). Tous deux ont été trouvés près de l'entrée d'un tombeau. Se dressaient-ils sur une colonne ou sur un pilier, comme des gardiens vigilants de la sépulture ? Il n'y a guère d'hypothèse plus vraisemblable, si l'on se reporte aux monuments figurés qui nous montrent l'image du sphinx ainsi placé sur un support[5]. Le sphinx du Louvre se recommande à l'attention non seulement par sa provenance, mais par son apparentage évident avec l'art ionien du VI[e] siècle. L'artiste chypriote qui l'a taillé dans la pierre calcaire s'est certainement inspiré du style ionien pour modeler le visage aux traits un peu épais et aux yeux saillants, ceindre les cheveux d'un petit diadème élégamment formé « de petits disques concaves très rapprochés les uns des autres et reliés par un mince filet[6] », faire flotter mollement sur la poitrine des boucles ondulées, et enfin accuser les lignes hardies et la belle ampleur des

1. Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 215, fig. 151.

2. Cesnola-Stern, *Cyprus*, pl. X. Perrot, ouvr. cité, p. 217, fig. 152.

3. Herrmann, *Das Graeberfeld von Marion auf Cypern*, 48[e] *Winckelmanns Programm*, Berlin, 1886, p. [illegible]

4. Il a été publié par Couve, *Bull. de corresp. hellén.*, XVIII, 1894, p. 316-322, pl. VII. Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 329, fig. 142. Pour le sphinx de Berlin, voir Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, II, pl. XXVII.

5. Cf. Otto Jahn, *Arch. Beitraege*, p. 113, note 66. Benndorf, *Griech. und Sicil. Vasenbilder*, pl. XIX, p. 39. Stackelberg, *Graeber der Hellenen*, pl. 37. Sur un bas-relief de la frise du Monument des Néréides, représentant les murs d'une ville, on voit, dépassant la crête des murs, un sphinx couché à côté d'un lion sur un pilier qui est très probablement un monument funéraire. *Mon. inediti*, X, pl. XVI. Perrot, *Hist. de l'Art*, V, p. 385, fig. 270.

6. Couve, art. cité, p. 321.

ailes retroussées. A voir la pose inclinée de la tête, la bouche un peu morne que n'éclaire aucun sourire, on peut se demander si le sculpteur n'a pas voulu faire passer une ombre de mélancolie, « un nuage de tristesse » sur cette



Phot. Giraudon.

Fig. 44. — Statue de sphinx en pierre calcaire trouvée dans la nécropole de Marion, à Chypre. Longueur 0 m. 78 (Musée du Louvre).

figure de deuil, et si nous ne voyons pas déjà poindre la recherche d'expression qui s'imposera plus tard à la statuaire funéraire.

On connaît trop bien aujourd'hui l'action des influences ioniennes sur l'art attique du VIe siècle, pour s'étonner qu'un type analogue à celui du sphinx de Marion se retrouve en Attique. Le sphinx découvert dans la nécropole de Spata est une œuvre encore très archaïque, appartenant à la série des premières sculp-

tures en marbre exécutées entre 570 et 550 (fig. 45)[1]. Ce monument a été bien



Phot. Alinari.

Fig. 45. — Statue de sphinx trouvée à Spata. H. 0m,47 (Musée national d'Athènes).

souvent décrit. Nous nous bornerons à en relever les caractères essentiels : l'attitude assise et non couchée, avec le buste haut et la tête droite, posée de

1. Musée nat. d'Athènes, Cavvadias, *Catal.*, n° 28; *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, pl. V et p. 45 (Milchhoefer); Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, n° 66 A. Cf. notre *Hist. de la sculpt. grecque*, I, p. 185, fig. 190; Percy Gardner, *Sculptured Tombs of Hellas*, p. 123, fig. 44; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 659, fig. 337; Lechat, *La sculpt. attique*, p. 121-124, fig. 7; Loewy, *Wiener Jahreshefte*, XII, 1909, p. 263-264.

face sur un corps destiné à être vu de profil ; la structure carrée de la tête surmontée du *polos*, où l'on distingue encore les rosaces tracées à la pointe qu'avivait la peinture ; le type du visage aux yeux saillants, à la bouche légèrement souriante ; l'agencement de la chevelure, ondulée sur le front, retombant le long du cou en deux masses où le ciseau a découpé des chapelets de petites boucles. Il est à noter que le travail se limite à la face antérieure, et que le sculpteur n'a point poursuivi sur le revers le dessin des plumes ni les imbrications dont la poitrine est couverte. A n'en pas douter, la statue était faite pour être vue sous un seul aspect, et de bas en haut. Comme le sphinx de Chypre, elle se dressait sur un pilier ou sur une colonne couronnant le tertre du tombeau ; elle offrait aux regards sa face sculptée, que rehaussait une vive polychromie, des tons bleus et rouges pour les ailes, un ton brun rouge pour la chevelure.

Les fouilles de M. Noack au mur de Thémistocle ont amené la découverte d'un second sphinx funéraire de vieux style attique[1] (fig. 46). Il a été trouvé, près des fondations du mur, avec un fragment d'arrière-train d'animal assis qui lui appartient sans doute. Sa destination n'est donc pas douteuse ; il décorait une ancienne tombe du Dipylon. L'attitude est identique à celle du sphinx de Spata : corps de profil, tourné vers la droite, visage regardant en face ; même forme d'ailes recoquillées, même décor en écailles sur la poitrine. Les gros yeux saillants, la forme de la coiffure avec les boucles massées sur le dos et encadrant le cou, la ligne festonnée qui cerne la chevelure sur le front, tous ces traits l'apparentent de très près à la statue précédente. Mais la tête n'est point coiffée du polos. Le sculpteur a laissé lisse la calotte du crâne que recouvrait la peinture, et un *méniskos*, dont on observe le trou de scellement au sommet de la tête, protégeait la statue contre les injures des oiseaux. Un peu plus récent peut-être que le sphinx de Spata, celui du Dipylon appartient également à la série des plus anciennes statues attiques en marbre.

Outre ces trois monuments, nous ne pouvons guère citer qu'un fragment douteux découvert en place dans la nécropole de Mégara Hyblaea en Sicile[2]. Il s'en faut cependant que ce type reste exceptionnel dans la sculpture archaïque. On en connaît d'autres exemplaires dont la destination n'est point funéraire. Il nous suffira de citer pour l'Attique le sphinx du Pirée, très voisin, pour le

1. Noack, [illegible] *Mitt.* [illegible], XXXII, 1907, p. [illegible], n. 7, pl. XXIII et XXIV, [illegible]
2. Orsi, [illegible] 1890, p. 407, fig. [illegible]

style, de celui de Spata[1], et deux autres qui ont été découverts sur l'Acropole d'Athènes[2]. Ces deux derniers sont particulièrement instructifs, car le lieu de provenance les désigne comme des œuvres votives ou décoratives. On est donc



Fig. 46. — Sphinx trouvé près du mur de Themistocle. H. 0m,42 (Musée national d'Athènes)

conduit à la conclusion suivante. Placé sur le tombeau, le sphinx évoque la vieille idée du démon de la mort, gardien de la sépulture ; mais il peut recevoir d'autres attributions. Tantôt il joue un rôle de pure décoration. Ailleurs, comme le sphinx dédié à Delphes par les Naxiens[3], il représente, dans un sanctuaire,

1. Lechat, *La sculpture attique*, p. 125, fig. 8.
2. Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 386, fig. 42 (n° 630) et *La sculpture attique*, p. 202. Ἐφημ. ἀρχ., 1883, pl. XIII A et A². Lechat, *La sculpt. attique*, p. 203, fig. 14 (n° 632).
3. Homolle, *Les fouilles de Delphes*, IV, p. 41-54, pl. V-VI.

l'emblème de la puissance divine qui dispose de la vie et de la mort[1]. Sa signification primitive s'est élargie au cours du temps, et déjà, sous le ciseau des sculpteurs archaïques, il a pris le caractère d'une formule d'art assez souple pour se prêter à des emplois très variés.

III. — LE LION

Le type du lion est un de ceux auxquels est réservée une place importante dans la sculpture funéraire des Grecs. Mais bien avant que son image se dresse sur une tombe hellénique, une longue tradition lui a déjà donné, dans l'art de la Haute Asie et de la Syrie, son caractère symbolique. Emblème de la puissance royale, il est le gardien des palais, des temples, des lieux sacrés. En Égypte, il devient le sphinx « qui n'a pu être à l'origine qu'un lion chargé de garder les portes des temples[2] ». Nous le voyons en Chaldée et en Assyrie, sous sa forme réelle, jouer le rôle d'animal héraldique, et veiller à l'entrée du temple ou du palais[3]. Dans la Syrie du Nord, à Sendschirli, des lions d'un style quasi barbare, à l'aspect menaçant, sont les farouches gardiens qui protègent l'accès de la forteresse[4].

Comme le palais et le temple, la tombe est un lieu sacré, qui doit être défendu contre les profanations. Tel est encore, en Phrygie et en Lycie, le rôle dont s'acquitte le lion. Sculpté en relief sur le rocher dans lequel s'ouvre la chambre funéraire, il veille sur les tombes phrygiennes d'Arslantash et d'Arslankaya[5]. De même en Lycie, témoin la *tombe des Lions* de Xanthos[6]. Ailleurs, il est représenté dévorant un taureau, manifestant sa force redoutable, et devenant ainsi le symbole même de la mort[7]. Il serait facile de montrer cette tradition se poursuivant dans l'île de Chypre, où les monuments nous font voir

1. Un très bel exemple est le sphinx découvert à Égine par Furtwaengler. *Münchener Jahrbuch der bildend. Kunst*, 1906, p. 1 et suiv. Loewy, *Wiener Jahreshefte*, XII, 1909, p. 260, fig. 133.

2. Mariette, *Voyage dans la Haute-Égypte*, II, p. 9.

3. Perrot, *Hist. de l'Art*, II, p. 410, fig. 190 et pl. VIII.

4. *Mitteilungen aus den orientalischen Sammlungen*, XIII, *Ausgrabungen in Sendschirli*, *Thorsculpturen*, 1902, p. 210, pl. XLVI-XLVII.

5. F. von Reber, *Die phrygischen Felsendenkmäler* (*Abhandl. der bayer. Akad.*, 1897), p. 18 et suiv., pl. I. Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, V, p. 110 et suivantes.

6. Benndorf et Niemann, *Reisen in Lykien*, I, p. 90, pl. XXVII.

7. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, *Introd.*, p. 54.

des lions tantôt affrontés sur la stèle, tantôt couchés aux angles du sarcophage, comme pour protéger le suprême sommeil du défunt [1].

En introduisant le type du lion dans la statuaire funéraire, en confiant la garde du tombeau à l'animal qui personnifie la force et la férocité, les artistes ioniens du VIe siècle ne font qu'emprunter à l'art oriental une formule très



Phot. Giraudon

Fig. 47. — Statue de lion couché provenant de la nécropole de Milet. Long. 2m,08 (Musée du Louvre).

expressive [2]. Le Musée du Louvre possède un lion de marbre archaïque rapporté par O. Rayet de la nécropole de Milet [3] (fig. 47). C'est une sculpture décorative d'un travail assez poussé. Le fauve est couché, le corps allongé dans l'attitude du repos, la queue ramenée contre le flanc. La crinière est détaillée en losanges imbriqués ; mais s'il y a des traces de convention dans le style, l'artiste a rendu avec une certaine vigueur les formes nerveuses des pattes repliées, et la musculature du corps. Ce monument a été trouvé non loin des

1. Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, pl. CXX, 3.

2. Usener, *De Iliadis carmine quodam Phocaico*, Bonn, 1875, p. 58 et suiv. Cf. O. Keller, *Wiener Jahreshefte*, IV, 1901, p. 52-53. Sur les lions funéraires, voir Welcker, *Alt. Denkm.*, V, 71 suiv. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff, Introd.*, p. 51. Perdrizet, *Rev. arch.*, t. XXX, 1897, p. 134 et suivantes.

3. Rayet et Thomas, *Milet et le Golfe Latmique*, pl. 22.

murs de la ville, à un endroit où l'on voit encore une base ronde en marbre, ornée d'une cymaise et de rangs de perles[1]. Le lion se dressait-il sur une tombe privée, ou était-il le gardien de la nécropole? Nous l'ignorons. Remarquons seulement que le sculpteur avait traité un type d'atelier, très familier à la plastique milésienne. Le lion figure sur les monnaies de Milet, et il a ainsi, comme celui de Venise, la valeur d'un emblème de la cité. Les fouilles allemandes ont mis au jour les deux lions colossaux qui gardaient l'entrée du port[2]. C'est encore un lion colossal que consacrent à Apollon Didyméen, sur la voie sacrée des Branchides, les fils d'un *archégos* milésien[3]. Lorsqu'il exécutait le lion funéraire aujourd'hui conservé au Louvre, l'artiste s'inspirait donc d'un type courant, et rien n'était plus conforme à la tradition établie que d'en faire le gardien d'une tombe ou de la nécropole.

Comme tant d'autres motifs, celui du lion funéraire passe de l'Ionie dans la Grèce occidentale. Un marbre trouvé en 1890 dans le village de Pérachora, près de Corinthe, montre l'animal assis, les jambes de devant posées symétriquement, la tête tournée vers la droite, la gueule ouverte pour rugir. Les mèches de la crinière sont détaillées presque mécaniquement, comme des tresses divisées en petits losanges[4]. C'est d'ailleurs une sculpture assez médiocre, dont l'auteur n'a guère visé qu'à faire une œuvre décorative. Il faut accorder plus d'attention à la lionne en pierre calcaire, découverte à Corfou, près du tombeau de Ménékratès dont elle formait le couronnement[5] (fig. 48). Allongée dans une pose indolente, les pattes de devant étendues, le mufle plissé de rides comme par un sourd grondement, elle semble veiller sournoisement sur la sépulture dont elle a la garde. A bien des égards, on peut faire la part qui revient aux modèles égyptiens ou phéniciens dans cette œuvre robuste, dont l'exécution se place entre les années 570 et 540.

L'art attique du VIe siècle a également connu le type du lion funéraire. La preuve est faite aujourd'hui, grâce aux fouilles exécutées par M. Noack sur l'emplacement du mur de Thémistocle. Parmi les débris de sculptures provenant

1. Kekule von Stradonitz, [illegible], 1900, p. 108.
2. Wiegand, [illegible] XXI, [illegible] p. [illegible], fig. 6.
3. Newton, *Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, pl. [illegible]; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 28[illegible], fig. 118. D'autres ont été découverts en 1896 (Haussoullier et Pontremoli, *Didymes*, p. 195 et pl. XIX).
4. Musée de Boston. Perdrizet, *Revue arch.*, t. XXX, 1897, p. [illegible]. Cf. Lechat, *Revue des Études grecques*, 1898, p. 18[illegible]; S. Reinach, *Répert. Stat.* II, p. 713, 4.
5. Cf. [illegible] I, p. [illegible], fig. 10[illegible]; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 518, fig. 268.

de la nécropole qui avaient été maçonnés dans le soubassement, figure une statue de lion[1]. Nul doute qu'elle n'ait été enlevée à une tombe. Elle est par malheur très mutilée : mais on restitue aisément l'attitude de l'animal. Assis sur son train de derrière, la tête tournée vers le spectateur, le lion attique offre, pour la pose, de grandes analogies avec celui de Pérachora. Les deux statues semblent avoir été faites pour être vues sous un aspect déterminé, corps de profil, tête de face[2].



Fig. 48. — Lionne couchée, en pierre calcaire (Palais royal de Corfou).

Pourtant, l'art attique paraît aussi avoir traité le type du lion couché. Nous avons signalé plus haut la base du tombeau d'Antidotos qui est conservée[3]. D'après l'inscription, elle supportait une statue exécutée par le sculpteur Kallonidès. Or, si l'on en juge par les contours de la partie ravalée et creusée pour recevoir la plinthe de la statue, celle-ci représentait un animal couché et l'on songe naturellement à un lion funéraire.

Toutefois, le lion ne tarde pas à prendre en Grèce une signification plus relevée et plus noble que celle de simple gardien du tombeau. Il devient le symbole de la vaillance, l'emblème réservé à la sépulture de ceux qui ont héroïquement affronté la mort. On voyait à l'entrée de l'Acropole d'Athènes une lionne de bronze, sans langue, à laquelle la croyance populaire rattachait le souvenir de la chute de la tyrannie[4]. Au temps de Pausanias, les guides

1. Noack, *Athen. Mittheil.*, XXXII, 1907, p. 542, n° 3, pl. XXIV, fig. 2.

2. La lionne archaïque de l'arsenal de Venise est également assise (De Laborde, *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles*, II, p. 241. S. Reinach, *Répert. stat.*, II², p. 714, 2). Il est probable qu'elle provient de l'Attique. Peut-être, comme le suppose Furtwaengler (*Coll. Sabouroff, Introd.*, p. 54, note 9), a-t-elle appartenu à un monument funéraire.

3. Voir page 34, fig. 12.

4. Pausanias, I, 23, 1. Athénée, XIII, 596. Plutarque, *de Garrulitate*, 8. Polyen, *Strateg.*, VIII, 45. Pline, *Nat. Hist.*, XXXIV, 72.

racontaient qu'elle avait été consacrée en l'honneur de Léæna, la maîtresse d'Aristogiton, qui s'était coupé la langue avec les dents, plutôt que de révéler les noms des meurtriers d'Hipparque. Il est fort possible que la langue de la statue de bronze, usée sous les doigts des touristes, fût en effet peu visible[1]. Mais il n'y a pas de raison sérieuse d'accepter la légende, et de voir dans ce monument un hommage rendu à la courtisane. C'était sans doute un ex-voto public, et comme la contre-partie du groupe des *Tyrannoctones* qui se trouvait à l'Agora[2]. Quoi qu'il en soit, nous voyons dès la fin du VI[e] siècle le type du lion prendre une nouvelle acception, celle d'un emblème qui glorifie le courage. C'est ainsi que, d'après le témoignage d'Hérodote, la tombe de Léonidas, aux Thermopyles, était surmontée d'un lion de marbre[3]. Une épigramme attribuée à Simonide fait parler la statue. « Je suis le plus courageux des animaux, et celui-là était le plus courageux des mortels que je garde aujourd'hui, lion de marbre posé sur ce tombeau[4] ». Il n'est point sûr qu'elle soit de Simonide, ni même qu'elle ait jamais été gravée sur la tombe de Léonidas[5]. Elle traduit tout au moins le sentiment avec lequel, à l'époque classique, l'image du lion sera choisie pour décorer la sépulture des braves tués à l'ennemi.

Les motifs symboliques que nous venons de passer en revue auront, dans la suite, des fortunes diverses. Nous trouverons l'occasion de mentionner des lions funéraires rappelant de glorieux épisodes de l'histoire grecque. Mais les sphinx et les Sirènes, dépouillés de leur caractère primitif, devenus de simples figures accessoires, subiront parfois une sorte de loi de recul, et seront relégués dans le décor de la stèle. A mesure que l'art fera la conquête de nouveaux moyens d'expression, la statuaire des tombeaux tournera son intérêt vers la figure humaine qui cessera bientôt d'être, comme au VI[e] siècle, une formule générale, sans attribution précise. Elle pourra prêter moins d'attention au symbolisme primitif, quand elle saura, grâce à l'étude des gestes, des attitudes, des jeux de physionomie, créer de véritables effigies funéraires, soit qu'elle consacre le souvenir des défunts, soit qu'elle traduise la douleur des survivants, et prolonge autour du tombeau l'écho de leurs lamentations.

1. Cf. E. Sellers, *Pliny's Chapters*, p. 19, note 4.
2. Cf. Hitzig et Hugo Blümner, *Pausanias*, I, p. 254. Reisch, *Griech. Weihgeschenke*, p. 15, note 1.
3. Hérodote, VII, 225.
4. Bergk, *Poet. lyr.*, II, n° 114 (160).
5. Voir A. Hauvette, *De l'authenticité des épigrammes de Simonide*, p. 74.

DEUXIÈME PARTIE

LES STATUES FUNÉRAIRES DU Vᵉ ET DU IVᵉ SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LES FORMES DES TOMBEAUX

La sculpture funéraire participe au progrès général qui se manifeste vers 450 dans l'art attique ; durant un siècle et demi environ, elle s'épanouit dans une brillante floraison. Nous en pouvons juger par les stèles qui restent, comme à l'époque archaïque, le type courant du monument funéraire. On sait quelle riche série nous en possédons. Les exemplaires réunis au Musée national d'Athènes constituent les documents les plus précieux pour l'étude de cette sculpture industrielle qui touche de si près à l'art des maîtres, qui en reçoit des enseignements, et doit à ce contact direct sa dignité et sa noblesse. Il s'en faut que la statuaire funéraire, toujours un peu exceptionnelle, se révèle à nous aussi clairement. Les monuments trouvés en place sont assez rares ; beaucoup, sans doute, sont disséminés dans les musées, et, faute d'un état civil en règle, ne peuvent être identifiés avec certitude. Il est nécessaire de démontrer d'abord que cette statuaire a continué à se développer à côté des stèles sculptées en relief, et de rechercher quelle place lui est assignée dans la décoration du tombeau.

On a remarqué justement combien sont peu nombreuses les stèles attiques

conservées pour la période comprise entre les années 480 et 450. Serait-ce qu'au lendemain des guerres médiques, la diminution des fortunes privées, le ralentissement de l'activité dans les ateliers de marbriers aient leur contre-coup dans la sculpture funéraire? L'hypothèse est fort vraisemblable. C'est seulement après 450 qu'on voit apparaître les belles stèles dont le décor architectural, encore très simple, ne comporte souvent qu'un fronton et des pilastres peu saillants. Le nombre des figures est limité. Quant au style des bas-reliefs, des œuvres comme la stèle d'Hégéso témoignent suffisamment de l'action qu'exerce sur les sculpteurs le style de l'école de Phidias. Nous connaissons mal pour cette période la statuaire funéraire. Cependant les lécythes attiques à fond blanc, datant de la seconde moitié du vᵉ siècle, nous aideront plus loin à en entrevoir les types.

C'est au ivᵉ siècle que le luxe des sépultures, à Athènes, atteint son apogée. Si nous possédions l'ouvrage composé sur les tombeaux (Περὶ τῶν μνημάτων) par le périégète athénien Diodore[2], nous serons renseignés sur les monuments luxueux qui s'alignaient au Céramique extérieur, près de la porte Thriasienne et du Dipylon, ou le long de la voie sacrée d'Éleusis. Les brèves mentions de Pausanias ne satisfont qu'à demi notre curiosité[3]. Mais nous savons que, parmi ces tombeaux, plusieurs attiraient l'attention à raison de leur ampleur et aussi du prix qu'ils avaient coûté. Tel était celui d'un métèque rhodien, construit sur la route d'Éleusis[4]; tel encore le somptueux cénotaphe élevé par Harpale à sa maîtresse, la courtisane Pythioniké[5]. Ce dernier avait coûté cent talents, et l'architecte, Chariklès, en avait reçu trente pour ses honoraires. Plus modeste, mais exceptionnel encore par la dépense de deux talents qu'il représentait, était le tombeau élevé par le banquier Phormion à une femme avec laquelle il avait vécu[6].

Pour prendre une idée précise de ces riches sépultures, nous avons heureusement mieux que des textes. Il est à peine besoin de rappeler quel a été le résultat des fouilles entreprises près de la petite chapelle d'Hagia-Triada,

1. Lechat, *La sculpture attique*, p. 455.
2. *Frag. Hist. graec.*, II, p. 353.
3. Pausanias, I, 29.
4. Pausanias, I, 37, 4.
5. Pausanias, I, 37, 4; Athénée, XIII, p. 594; Plutarque, *Phocion*, 22. Cf. Fr. Lenormant, *Monographie de la voie sacrée éleusinienne*, p. 440 et suiv. Hitzig et Bluemner, *Pausaniae Graeciae descr.*, I, p. 353.
6. Démosthène, *Contre Stéphanos*, I, p. 79. Cf. le tombeau mentionné par Lysias, *Contre Diogiton*, § 21.

sur l'emplacement du Céramique. Commencées de 1860 à 1863, continuées à plusieurs reprises, et terminées en 1907 par une exploration méthodique, elles ont mis à découvert une partie de la nécropole d'Athènes, celle qui avoisinait le ruisseau de l'Éridanos, et à laquelle on accédait par la Porte Sacrée, la Hiéra Pylé[1]. Il y a là tout un quartier du cimetière, dont la construction n'a commencé qu'au début du IVᵉ siècle, au temps où les familles athéniennes font aménager à grands frais pour leurs morts des enclos funéraires souvent fort étendus. La voie principale, celle qui conduit de la Hiéra Pylé à la route du Pirée, est bordée de larges terrassses dont le soubassement, appareillé en pierres massives, forme comme la façade de l'enceinte. Sur cette terrasse se dressaient, en bordure de la voie, les monuments funéraires, les stèles élancées, couronnées de palmettes d'acanthe, les grandes stèles en forme de naïskos, véritables chapelles à cadre architectural, les vases de marbre, lécythes ou loutrophores, ornés de sculptures en relief, enfin les statues tombales, effigies des défunts, ou figures symboliques placées à chaque extrémité de la terrasse, comme pour garder les sépultures. Quelques-unes de ces terrasses mesurent jusqu'à 11 mètres de largeur.

Nous savons à quelles familles appartenaient plusieurs de ces tombeaux. Un des plus anciens, situés à l'angle Nord-Est de l'allée principale, était la propriété d'une famille du dème de Thorikos, celle de Lysanias. On voit encore en place la belle stèle du fils de Lysanias, le jeune cavalier Dexiléos, tué à l'ennemi devant Corinthe, en 394. Tel qu'on peut le restituer, le monument funéraire, édifié à un angle de la terrasse, se compose d'une enceinte en quart de cercle, formant hérôon, sur le couronnement de laquelle se dresse la stèle du jeune cavalier. Les piliers de l'entrée supportaient des statues de Sirènes. Plus loin, sur un front de 8 mètres, s'étend le mur d'une grande terrasse, bordant l'enclos funéraire d'une famille d'Héraclée du Pont, celle d'Agathon et de Sosikratès. Le Musée national abrite aujourd'hui la belle stèle à naïskos de Koralion, femme d'Agathon[2]. Plus loin encore, c'est l'enceinte consacrée à la sépulture d'un clérouque athénien de Samos, Dionysios, du dème de Kollytos ; la terrasse était gardée par deux lions de marbre, et dominée par un piédestal élevé, supportant la statue colossale d'un taureau. A la suite, un

1. Voir le récent ouvrage de A. Brueckner, *Der Friedhof am Eridanos, bei der Hagia Triada zu Athen*, Berlin, 1909.

2. Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. XCVIII. Brueckner, p. 73, fig. 44.

chien couché veillait sur la tombe d'un archonte, Lysimachidès d'Acharnes. Il nous est donc possible d'évoquer l'image de ces coûteux monuments (*amplitudines sepulcrorum*) auxquels Cicéron fait allusion[1]. Nous avons sous les yeux les soubassements des terrasses, socles puissants sur lesquels s'alignent encore çà et là des stèles et des statues, et il nous faut à peine un effort d'imagination pour restituer l'opulent décor de la nécropole aujourd'hui dévastée.

Vers la fin du IVe siècle, le luxe des tombeaux, auquel Platon proposait déjà d'assigner des limites[2], a pris de telles proportions qu'une réforme est jugée nécessaire. Parmi les lois somptuaires édictées par Démétrios de Phalère, de 317 à 307, figurait un décret sur les sépultures[3]. Les seules formes de monuments funéraires autorisées en Attique étaient les suivantes : la colonne de petites dimensions, la vasque montée sur un pied, analogue au bassin (περιῤῥαντήριον) qui servait pour les libations, enfin la table d'offrandes (τράπεζα) sorte de longue base rectangulaire dont l'usage était depuis longtemps répandu en Attique. Le décret de Démétrios porte un coup fatal à la sculpture funéraire attique. Faute de trouver sa place dans des monuments réduits à ces humbles dimensions, elle disparaît à peu près complètement pendant le IIIe siècle, pour renaître seulement à l'époque gréco-romaine. Nous pouvons donc établir, au moins pour l'Attique, une limite chronologique nettement indiquée. Suivant la méthode que nous avons adoptée, nous devrons tout d'abord chercher quelles sont, pour cette période du Ve et du IVe siècle, les formes de tombeaux qui se prêtent à la décoration statuaire, et interroger les monuments qui nous les ont conservées.

I. — LE TERTRE, LA COLONNE, LA BASE ARCHITECTURALE.

Le tertre. On voit persister, au Ve siècle, certaines formes de monuments déjà utilisées au siècle précédent pour recevoir une statue en guise de couronnement. Nous savons, par les fouilles de Vourva et de Vélanidezza, que tel

1. Cicéron, *De Legibus*, II, 26, 64.
2. Platon, *Les Lois*, XII, p. 958.
3. Cicéron, *De Legibus*, II, 26, 66. « Sepulcris autem novis finivit modum : nam super terrae tumulum noluit quid statui nisi columellam tribus cubitis ne altiorem aut mensam aut labellum ; et huic procurationi certum magistratum praefecerat. » Pour le commentaire de ce texte, voir Loeschcke, *Arch. Zeitung*, 1884, p. 94 ; Brückner, *Arch. Jahrbuch*, *Arch. Anzeiger*, VII, 1892, p. 23 ; Delbrück, *Athen. Mittheil.*, XXV, 1900, p. 304 ; Houwerda, *Die* [illegible] *Blatt*[illegible], etc., p. 133-134.

était le cas pour le tertre (χῶμα). Il reste, au ve siècle, un type usité. Les lécythes blancs attiques nous le montrent fréquemmment tantôt seul, et constituant ainsi tout le tombeau, tantôt dressé à côté de la stèle. Quelquefois il sert de support au vase d'offrande ; ailleurs, comme sur un lécythe du British Museum, il joue le rôle de soubassement pour la stèle. Il n'est donc pas surprenant que parfois on y dresse la statue, et nous pouvons au moins citer un monument qui nous fournit un exemple de cette disposition ; c'est le vase Vagnonville, conservé au Musée de Florence[4]. Le tombeau est formé par un tertre posant sur une base percée de trous d'où s'échappent des flammes provenant de la combustion du cadavre. Sur le tertre se dresse une figure de sphinx assis, aux ailes étendues horizontalement. Inquiété par la vue de la flamme, un Satyre essaie de démolir le tertre à coups de pioche, tandis qu'un autre s'enfuit effrayé. Sans nous attarder à relever ce que la représentation a d'insolite, nous nous bornerons à constater que le sphinx, comme ses congénères archaïques de Spata et de Chypre, est bien la statue funéraire qui couronne le tombeau. Les habitudes du vi^e siècle ne sont donc pas complètement perdues au siècle suivant; mais tout porte à croire, cependant, qu'elles n'ont pas une longue survivance.

La colonne. Elle reste à l'époque classique une des formes courantes du monument funéraire. Parfois la colonne supporte un vase de marbre, témoin celle qui s'élevait sur le tombeau de Bion et d'Archiklès, datant du ive siècle[5]; on voit encore, sur l'abaque du chapiteau dorique, le pied du vase qui formait l'ἐπίθημα du monument. Il est facile de citer d'autres exemples connus par les textes, comme la colonne funéraire de la Samienne Prexo[6], et celle du tombeau d'Épaminondas[7]. Elle apparaît sur les lécythes blancs attiques, et sur les vases d'Apulie où elle est surmontée du vase d'offrande[8].

Comme au vi^e siècle, la colonne est encore, au ve, le support de la statue

1. Voir Pottier, *Les Lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, p. 54.
2. Pottier, ouvr. cité, p. 153, n° 86.
3. Murray, *White Athenian Vases*, pl. XIII.
4. Engelmann, *Wiener Jahreshefte*, VIII, 1905, p. 145-155 et X, 1907, p. 117-126. Cf. Milani, *Museo Topografico dell' Etruria*, p. 69, et *Studi e Materiali*, I, p. 65; *Journal of Hellenic Studies*, XVIII, 1898, p. 308 (J. Harrison).
5. Von Sybel, *Sculpturen zu Athen*, n° 3331. Curtius, [illegible], pl. IV, n° 12.
6. *Anthol. pal.*, VII, 163, Épigramme de Léonidas.
7. Pausanias, VIII, 11, 8.
8. Stackelberg, *Graeber der Hellenen*, pl. XXXVII. *Mon. inediti*, VI, pl. LXXI.

funéraire[1]. Mais il semble qu'on l'emploie surtout pour les figures accessoires, sphinx, Sirènes, animaux divers, qui à raison de leur caractère décoratif, voire même de leur silhouette pittoresque, s'adaptent bien à ce rôle de couronnement d'une colonne. Les textes nous renseignent sur ce point. Le tombeau d'Isocrate se composait d'une *trapéza* et d'une colonne surmontée d'une Sirène[2]; celui de Diogène, d'une colonne avec un chien en marbre de Paros[3]. Au temps des guerres contre Philippe, le stratège athénien Charès, qui faisait campagne dans la Propontide, avait emmené avec lui sa maîtresse nommée Boïdion. Il la perdit, et lui éleva un tombeau dont l'inscription métrique nous a été conservée : elle nous apprend que sur la colonne funéraire se dressait l'image en marbre d'une génisse[4]. Un lécythe attique à figures rouges montre un sphinx, les ailes déployées, dressé sur une colonnette à chapiteau[5].



(Phot. Moscioni.)

Fig. 49. — Sphinx sur une colonne. Intérieur d'une coupe du Musée Grégorien, au Vatican.

Ce type de monument est certainement assez répandu pour que les peintres de vases s'en inspirent dans les scènes de la légende d'Œdipe. Une coupe du Musée Grégorien montre à l'intérieur Œdipe devant le sphinx qui, assis sur le chapiteau d'une colonne ionique, évoque l'idée d'une statue de tombeau[6] (fig. 49). De même pour la péliké signée d'Hermonax, où le groupe de personnages réunis autour de la colonne fait songer à des

1. Elle est aussi le support des statuettes votives et des statuettes de divinités. Nous citerons comme exemple un vase attique montrant un personnage debout devant une colonne surmontée d'une statuette d'Athéna (Petersen, *Römische Mitteil.*, XII, 1897, p. 318-320). Cf. Lechat, *Revue des Études grecques*, 1899, p. 184-185.

2. Pseudo-Plutarque, *Vie des dix Orateurs*, p. 838.

3. Diogène Laërce, VI, 78.

4. Hesychius de Milet, *Fragm. Hist. graec.*, IV, 151. Cf. Weisshaupl, *Grabgedichte*, p. 7.

5. Collignon et Couve, *Catal. des Vases peints d'Athènes*, n° 1706.

6. *Mus. Gregor.*, II, pl. LXXXIV, 1. Cf. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. LXXIII et p. 664.

survivants qui viendraient faire la visite à la tombe. Ce qui paraît certain, c'est que les peintres céramistes traitant la legende d'Œdipe sont hantés par le souvenir de ces sphinx funéraires dressés sur une colonne, dont ils pouvaient voir quotidiennement des exemples dans la necropole du Céramique.

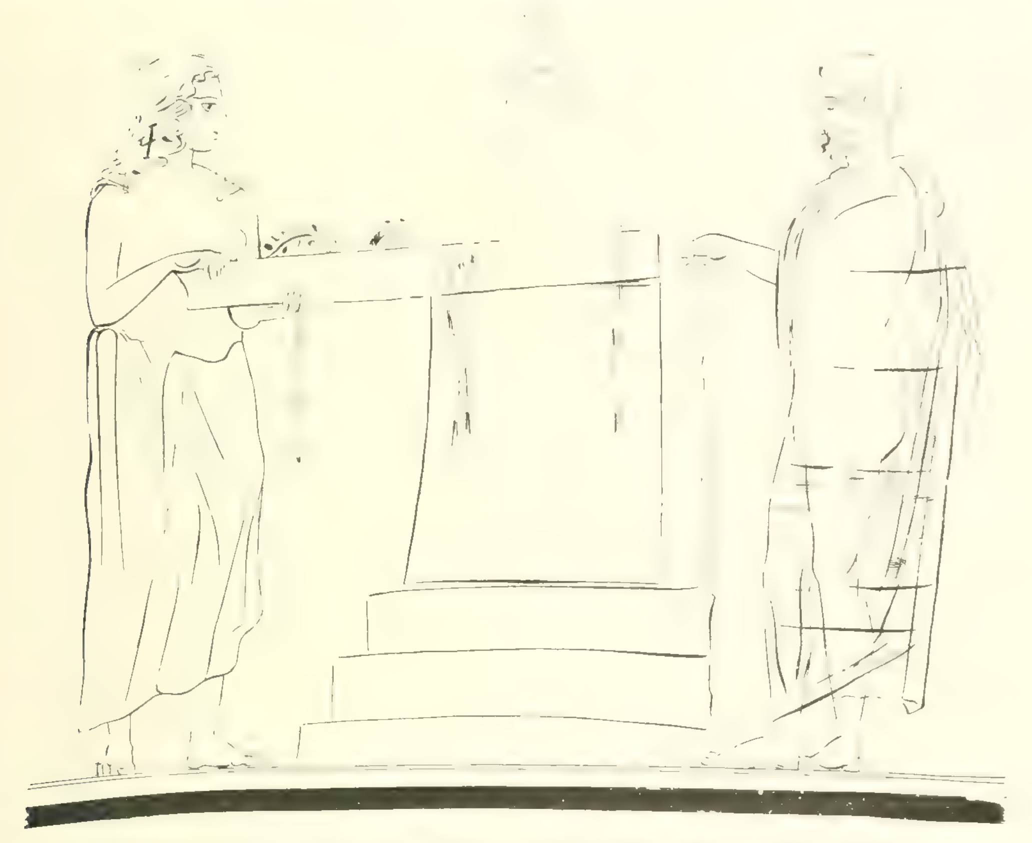


Fig. 50. — Peinture d'un lécythe funéraire attique (Bonn, Musée de l'Université).

La base et le pilier. Pour ériger sur le tombeau l'image du défunt, rien ne convient mieux que le pilier ou la base à degrés déjà usités au VIe siècle. Qu'il s'agisse en effet d'une statue votive ou d'une commémoration funéraire, les conditions restent les mêmes, et ce type de support est celui qui répond le plus exactement aux exigences de l'esthétique. Ici encore, les peintures des vases attiques, surtout celles des lécythes blancs, nous sont d'un grand secours, car elles ont à la fois l'avantage d'attester l'emploi des statues funéraires dans la seconde moitié du Ve siècle, et l'intérêt de nous les montrer en place.

1. *Monumenti inediti*, VIII, pl. LV.

en nous faisant connaître l'architecture du tombeau. Ces peintures étant peu nombreuses, il y a lieu, croyons-nous, d'en faire le relevé[1].

1° Lécythe blanc, Bonn, Musée de l'Université[2] (fig. 50). Sur une haute base à trois degrés se dresse la statuette d'un jeune homme représenté debout.

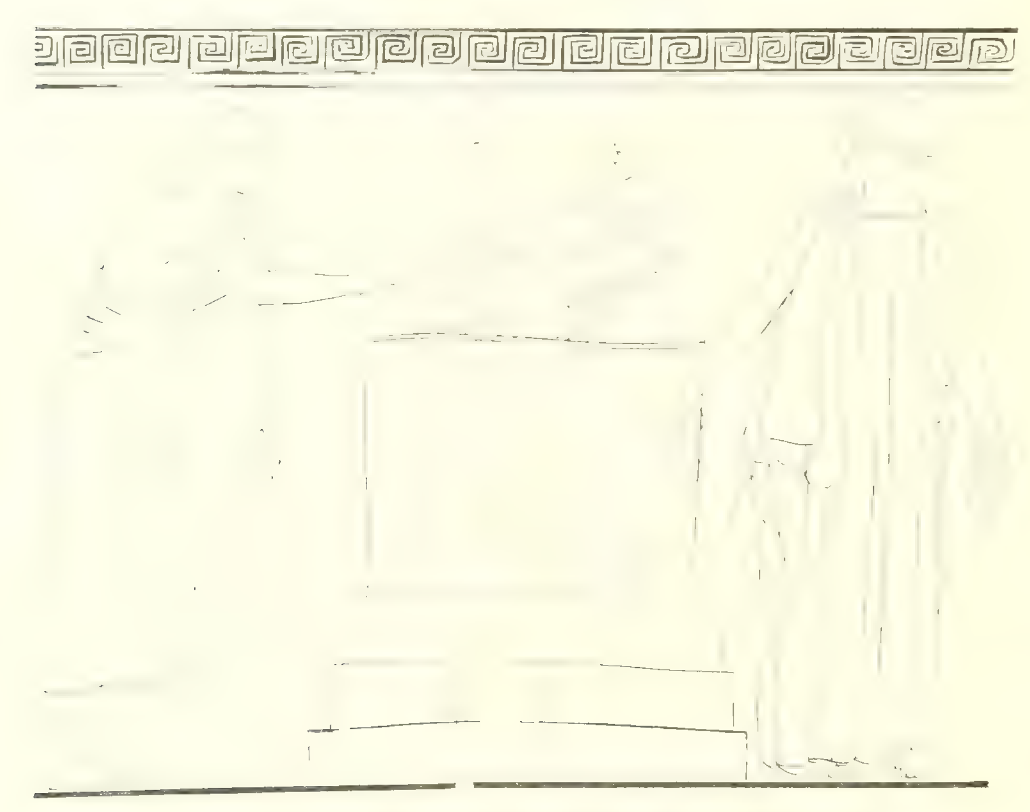


Fig. 51. — Peinture d'un lécythe d'Érétrie (Musée national d'Athènes).

le bras droit pendant, la main gauche appuyée sur la hanche. A gauche une femme apporte une corbeille chargée d'offrandes ; de l'autre côté, un homme, drapé dans l'himation, se tient debout, appuyé sur un bâton. Le vase appartient à une date voisine du milieu du ve siècle.

2° Lécythe blanc, Musée de Berlin, n° 3292[3]. Le tombeau est constitué par un tertre surmonté d'une stèle, sur laquelle est placée une statuette de

1. Nous utilisons, sur ce point, [illegible] mémoire de Weisshäupl [illegible]

2. [illegible] Weisshäupl, [illegible] Fairbanks, [illegible] Lekythoi, New York, [illegible]

3. [illegible] Cf. Curtius, [illegible] p. 90.

guerrier avec la lance et le bouclier. Vers le tombeau marche un jeune homme tenant une lance et un casque.

3° Lécythe blanc d'Érétrie. Athènes. Musée national[1] (fig. 51). Le tombeau se compose d'une base rectangulaire posant sur trois degrés, et décorée de bandelettes. La base supporte un groupe de deux figures, une femme assise



Fig. 52. — Statue de cavalier près d'un tombeau. Fragment d'une loutrophore attique à figures rouges (Athènes).

sur un diphros, présentant une grappe de raisin à un jeune garçon assis sur le sol. A gauche, un jeune homme étend la main vers le tombeau ; à droite, une jeune femme en chiton rouge vif tient des couronnes. On peut cependant se demander s'il s'agit bien d'un groupe statuaire. Il est possible que le peintre ait figuré au-dessus de la stèle le sujet qui devait la décorer[2].

1. Tsountas, Ἐφημ. ἀρχ., 1886, p. 42, pl. 4. Collignon et Couve, *Catalogue des vases peints du Musée nat. d'Athènes*, n° 1689. Weisshäupl, p. 50, n° 5. Fairbanks, VI, 1, 14, p. 208.

2. Je signale sous toutes réserves, n'ayant pas vu l'original, un lécythe blanc attique du Musée de Boston (Fairbanks, V, 5, p. 188, pl. VI). La stèle est décorée d'un fronton avec des volutes aux angles. Chacune des volutes supporte une statue en guise d'acrotère : à droite, un jeune athlète appuyé sur un bâton et tenant un strigile ; à gauche, un athlète appuyé sur un bâton. L'exemple de statues de cette nature aux angles du fronton d'une stèle est tout à fait unique. M. Fairbanks y voit « une fantaisie du peintre ».

4° Fragments d'une loutrophore attique à figures rouges. Athènes[1] (fig. 52). On voit à droite les degrés de la stèle, peints en blanc. A gauche est une figure de cavalier richement vêtu, et tenant une lance. Derrière lui se tiennent debout trois jeunes gens qui sont les survivants. Le cheval du cavalier est placé sur une base peu élevée, et peint en blanc, comme cette base et le tombeau lui-même. Il ne s'agit donc point d'un personnage vivant, mais de l'effigie du mort figurée comme une véritable statue[2]. Toutefois, il faut remarquer que le peintre a usé d'une certaine liberté en conservant au corps et au vêtement du cavalier le ton rouge du fond. Cette figure est donc une sorte de compromis entre la représentation d'une statue réelle, et celle de l'image du mort si souvent reproduite près du tombeau, avec des attributs faisant allusion à ses goûts.

5° Lécythe blanc[3]. Une large stèle est dressée sur trois degrés. Sur la stèle elle-même est peinte l'image de la statue funéraire, avec sa base ornée d'un miroir et de bandelettes. La statue représente une femme assise sur un diphros et tenant une couronne. Comme dans le vase précédent, c'est une adaptation très libre d'un type de statue funéraire.

6° Lécythe blanc. Munich, n° 198[4]. Femme assise sur une base, devant un tertre.

7° Lécythe à figures rouges. Paris, Cabinet des Médailles[5]. Un jeune homme armé est debout devant un sphinx assis sur une base carrée que supportent deux degrés. On peut penser à un sujet funéraire plutôt qu'à une représentation mythologique.

8° Lécythe blanc. Athènes, Musée national[6]. Un sphinx, tourné à droite, est assis sur une base à degrés peu élevée. Dans le champ, un arbuste indique la végétation dont on entourait souvent les tombeaux[7].

1. Wolters, *Athen. Mitteil.*, XVI, 1891, p. 371, pl. 8.
2. Cf. [illegible], *Gr. [illegible]*, p. 35; Pfuhl, *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, p. 96, note 50.
3. Benndorf, *Griech. und Sicil. Vasenbilder*, pl. XIX, 3. Cf. Dumont et Chaplain, *Les Céramiques de la Grèce propre*, II, p. 7[illegible]. Weisshaupl, p. 50, 6.
4. Weisshaupl, p. 50, n° 7.
5. De Luynes, *Descr. de Vases antiques*, pl. XXI. Weisshaupl, p. 44, n° [illegible]. De Ridder, *Catalogue des Vases peints de la Bibliothèque nationale*, II, p. 366, n° 490.
6. Benndorf, *Griech. und Sicil. Vasenbilder*, pl. XIX, 4. Weisshaupl, p. 44, 1. Collignon et Couve, *Catalogue*, n° [illegible].
7. Il faut en rapprocher la peinture d'un lécythe blanc à figures [illegible] d'une collection privée de Munich [illegible] une base, personnage marchant vers la droite. Furtwaengler, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, I, 1906, p. [illegible], fig. 6.

9° Lécythe blanc. Athènes. Musée national (fig. 53). Le monument funéraire se compose d'une base posant sur un degré, peut-être sur deux, car la partie inférieure du tombeau est masquée par la floraison d'une touffe d'acanthe. La base elle-même, ornée d'une gorge figurant une grecque, a pour couronnement une cymaise décorée d'une rangée d'oves, et un socle supportant

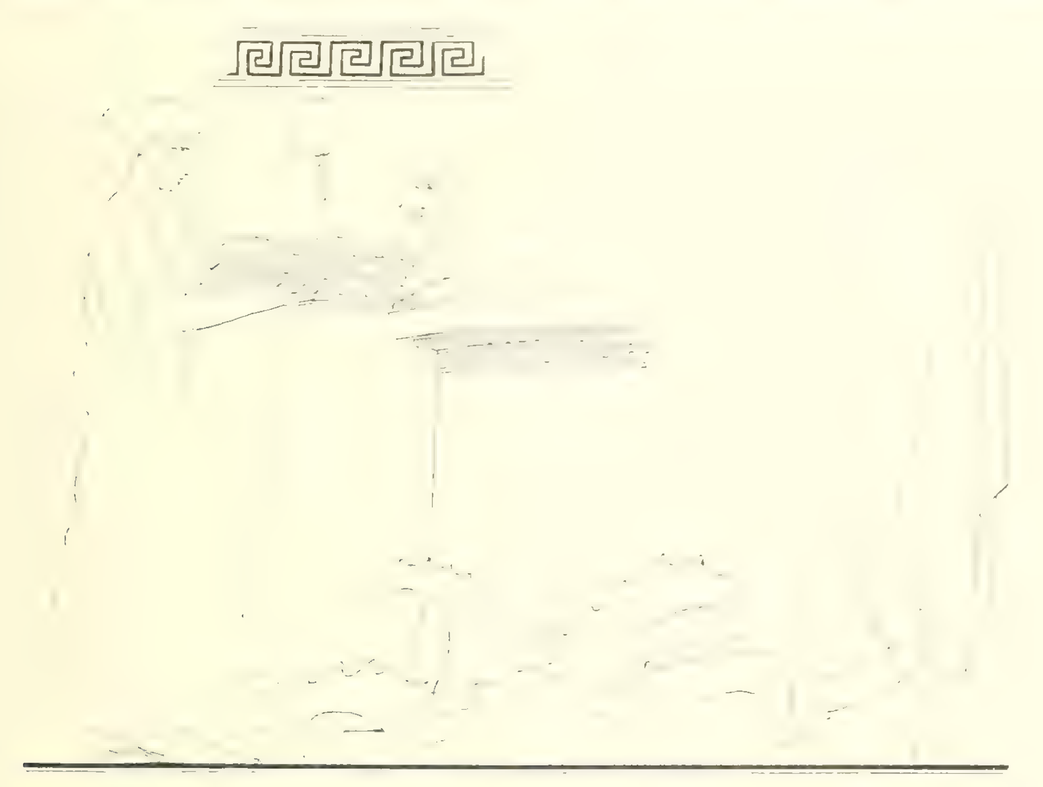


Fig. 53. — Lion funéraire. Peinture d'un lécythe attique. Musée national d'Athènes.

l'ἐπίθημα du tombeau, un lion couché, sculpté en ronde bosse. A droite est un jeune homme debout. A gauche, une femme apporte une corbeille remplie de couronnes de feuillage. Le lion de marbre semble s'animer, et pose une de ses pattes de devant sur la corbeille, comme pour accepter l'offrande. Le même geste d'acceptation est souvent fait par le mort dans les peintures de lécythes où le mélange du réel et de l'irréel est si fréquent. Ici, c'est le lion funéraire, associé à la vie d'outre-tombe du défunt, qui s'anime d'un éclair de vie, pour agréer l'hommage des survivants.

1. Voir notre article, *[illegible]* p. 41. Collignon et Couve, [illegible] 1757. Brueckner, *[illegible] am Eridanos*, p. 109, fig. 70.

Voilà donc des témoignages positifs, dont la valeur ne saurait être contestée. Dans la plupart des cas, il s'agit bien de statues et non point des images conventionnelles des défunts que les peintres de lécythes évoquent fréquemment pour les montrer assis devant leur propre tombeau : femmes tenant un coffret à bijoux ou leur oiseau familier ; éphèbes jouant de la lyre, ou revêtus de leurs armes [1]. Ces dernières ne sont point des statues funéraires, et il serait superflu d'insister sur ce point. L'esprit de ces compositions, où les limites restent indécises entre le réel et le surnaturel, où les morts se mêlent aux vivants, autorise les peintres à prendre ces libertés. Pourtant, il est vrai de dire que, pour les types et les attitudes de ces morts représentés tels qu'ils étaient durant leur vie terrestre, bien des suggestions leur viennent de la sculpture funéraire. Telle figure se conçoit fort bien exécutée en relief sur une stèle. Il semble que le peintre n'ait fait que la détacher de la stèle qui se profile dans le fond du tableau, comme s'il n'avait pu la faire tenir dans ce cadre trop étroit. Mais il est possible, croyons-nous, que la statuaire funéraire ait également fourni des modèles. A voir certaines figures de femmes assises sur les degrés de la stèle, dans une attitude de rêverie douloureuse [2], on songe à ces statues de marbre représentant des pleureuses dont nous aurons plus loin l'occasion de signaler des exemples.

Les groupes d'acrotère. On peut se demander si les stèles attiques n'étaient pas quelquefois couronnées par des groupes en ronde bosse formant acrotère, et remplaçant le décor habituel de la palmette sculptée. Le Musée de Berlin possède un lécythe blanc représentant une scène du culte du tombeau [3] (fig. 54). Le monument se compose d'un haut pilier avec gorge et cymaise, surmonté d'un groupe de trois personnages. Deux génies ailés, Hypnos et Thanatos, soutiennent avec précaution le corps d'une femme morte, qui semble dormir ; entre le haut du pilier et les personnages, des volutes remplissent le vide et semblent avoir pour office de soutenir le groupe. Est-ce là une simple fantaisie du peintre qui aurait couronné la stèle d'un groupe monumental purement fictif, sans réalité, inspiré par le souvenir des scènes de *déposition au tombeau*

1. Voir Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, I, pl. XXV-XXVI. Notice de M. Pottier. Sur la question de l'identité de ces figures avec les défunts, voir Pottier, *Les lécythes blancs attiques*, p. [illegible] et [illegible]; Furtwængler, *Collection Sabouroff*, notice de la pl. LX ; Wolters, *Athen. Mittheil.*, XVI, 1891, p. 401.

2. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, pl. XXIV.

3. E. Curtius, [illegible], X, 1852, p. 56, pl. [illegible]

dont les lécythes blancs nous offrent des exemples[1]? Nous croirions volontiers qu'il s'agit ici bien réellement d'une œuvre de sculpture analogue aux groupes d'acrotère trouvés à Délos[2]. Ces derniers comprennent également plusieurs personnages, et représentent des scènes d'enlèvement qu'on peut comparer à celle du lécythe : d'une part Borée enlevant Orithyie, de l'autre

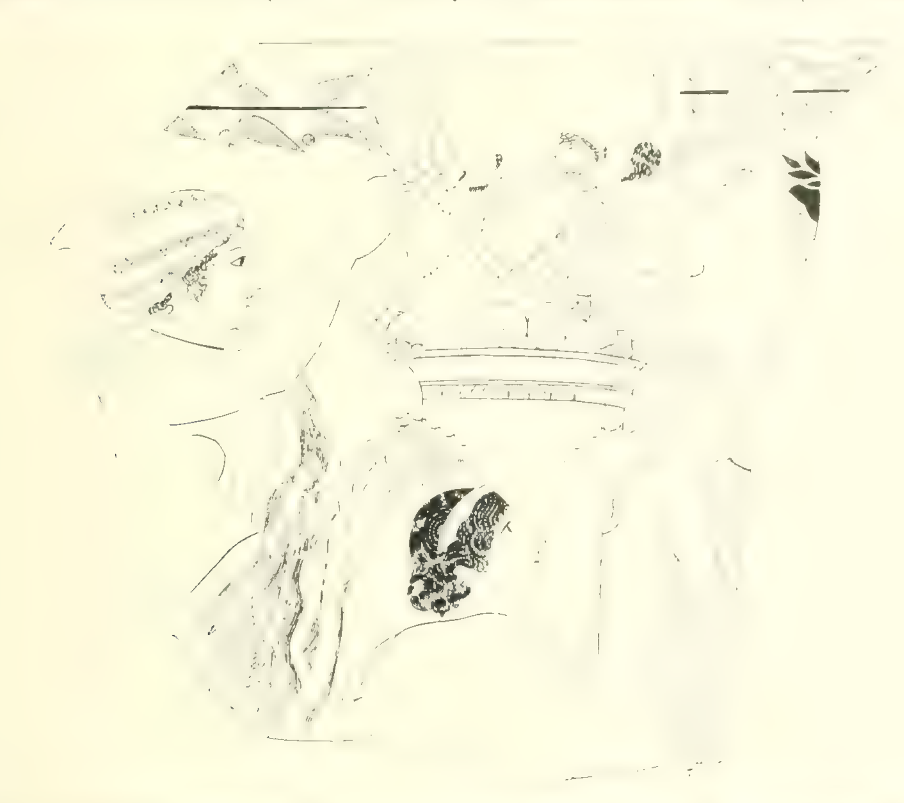


Fig. 54. — Groupe d'Hypnos et de Thanatos couronnant une stèle. Fragment d'un lécythe blanc d'Athènes (Musée de Berlin).

Eôs enlevant Képhalos, tous deux déployant de larges ailes qui accentuent la silhouette hardiment découpée des groupes. N'en est-il pas de même dans la composition qui nous occupe? Et n'est-il pas à remarquer que les acrotères de Délos, exécutés vers 425, sont contemporains du lécythe? Il n'est d'ailleurs pas sans exemple que le couronnement de la stèle reçoive une décoration plastique, témoin celle où l'image de la morte s'encadre dans des rinceaux d'acan-

1. C'est l'hypothèse soutenue par Curtius.

2. Homolle, *Mon. grecs*, 1878, p. 55 et *Bull. de corresp. hellén.*, III, 1879, pl. X, XI, XII. Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 355, et *Meisterwerke*, p. 250.

the[1]. Il est donc permis d'affirmer que la sculpture funéraire attique employait parfois ce type de couronnement en forme de groupe dont le lécythe de Berlin nous a conservé l'image.

La trapéza. Nous avons vu que si la table funéraire (τράπεζα) est une des formes de tombeau autorisées par Démétrios de Phalère, elle était déjà en usage dans la période antérieure[2]. Cette table rectangulaire sert en effet au culte funéraire : c'est là qu'on dépose les offrandes, et qu'on scelle le lécythe ou la loutrophore de marbre qui constitue le monument commémoratif[3]. Que la *trapéza* ait parfois reçu une décoration en relief, cela est certain. Celle du tombeau d'Isocrate était ornée de bas-reliefs représentant l'orateur entouré de poètes grecs et de ses disciples[4]. Servait-elle, en Attique, de base pour la statue ? Nous ne pouvons l'affirmer ; pourtant, dans certains cas, la base à degrés sur laquelle le mort est assis peut être assimilée à la *trapéza*, car elle remplit le même office et supporte également les offrandes[5].

Dans les peintures de vases de l'Italie méridionale, et d'Apulie en particulier, la statue est souvent placée soit sur la *trapéza*, soit sur une base à degrés qui la remplace ; celle-ci se dresse, décorée de bandelettes, à côté de la colonne ionique qui est proprement le monument funéraire. Il nous suffira de citer quelques exemples caractéristiques[6]. Sur un vase de Naples, un jeune homme est debout sur une base à trois degrés chargée d'offrandes[7]. Il s'appuie de la main droite sur sa lance, tandis que la gauche est posée sur la hanche. Le type rappelle celui de la statue attique figurée sur le lécythe de Bonn. Une autre peinture de vase montre un jeune homme appuyé contre un pilier : il porte un oiseau sur sa main droite élevée, et de l'autre tient une palme[8]. La base, décorée d'ornements, supporte des vases placés au pieds de la statue ; elle peut être interprétée comme une *trapéza*.

Il est tel cas où le doute est permis, et où l'on peut se demander si le pein-

1. Percy Gardner, *Sculptured Tombs of Hellas*, p. 129, fig. 49.
2. Ainsi dans un tombeau d'Hagia Triada, datant de la première moitié du IVe siècle, dont le plan est donné par Conze, *Att. Grabreliefs*, p. 16, nº 41.
3. Voir les types reproduits par Bruckner, *Sitzungsber. der wiener Akad.*, 1888, p. 513.
4. Pseudo-Plutarque, *Vie des dix Orateurs*, p. 838 E.
5. Stackelberg, *Graeber der Hellenen*, pl. XLV.
6. La table des vases apuliens où sont représentées des statues de tombeaux a été faite par Watzinger, *De vasculis pictis tarentinis*, Darmstadt, 1899. Cf. Engelmann, *Arch. Jahrb.*, XV, 1900, *Arch. Anzeiger*, p. 154.
7. Dubois-Maisonneuve, *Introd. à l'étude des Vases peints*, pl. 80. Watzinger, p. 20, nº 9.
8. Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, IV, pl. 89. Watzinger, p. 20, nº 3.

tre a placé sur la *trapéza* la statue du mort ou son image apparaissant aux yeux des vivants. Ainsi un vase du British Museum nous montre sur la base à offrandes une femme affligée, soutenant de la main droite sa tête inclinée douloureusement ; de chaque côté est un survivant [1]. Par le geste et l'attitude, cette femme rappelle si bien certaines statues de pleureuses ou de défuntes qu'on devine un modèle emprunté par le peintre à la sculpture. Qu'il ait voulu représenter la statue du tombeau ou simplement l'image de la morte, ou même une pleureuse, c'est une création plastique qui l'a inspiré.

Les vases apuliens témoignent donc que l'usage des statues funéraires était assez répandu dans la région de Tarente, vers la fin du ve siècle. Ils nous apprennent de plus que les types de ces statues étaient apparentés de près à ceux de l'Attique. Si l'on peut faire la part d'autres influences, comme celles de l'Ionie, l'action des ateliers attiques reste prépondérante, et c'est là un fait dont nous aurons à tirer plus loin les conséquences.

II. — LES TOMBEAUX A ÉDICULE

Dans un chapitre précédent, nous avons réuni les témoignages qui attestent l'usage, au vi^e siècle, des tombeaux en forme d'édicule ou de temple. Si l'on tient compte du luxe croissant des sépultures au ive siècle, il y a des raisons de croire que, loin de disparaître, ce type tend plutôt à se développer. A ne considérer que les stèles à bas-reliefs, on les voit évoluer vers une forme plus ample, plus architecturale, comportant une véritable façade, avec des antes et un fronton. Que, dans certains cas, lorsqu'il s'agit des riches sépultures auxquelles nous avons fait allusion, le tombeau prenne les proportions d'un hérôon, d'un temple en réduction, abritant parfois la statue du mort, on peut l'admettre sans difficulté. Au surplus, les monuments eux-mêmes nous en fournissent la preuve.

Le Musée national d'Athènes possède un fragment d'entablement trouvé à l'Est de la Stoa d'Hadrien, et comprenant une métope sculptée entre des triglyphes [2] (fig. 55). Sur la métope sont figurées trois femmes drapées dans

1. Walters, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, IV, n° [illegible], pl. IV. Percy Gardner, *Sculpt. Tombs*, p. [illegible], fig. 11.

2. Wolters, *Athen. Mittheil.*, XVIII, 1893, p. 1-6, pl. I. Cf. *Hist. de la sculpt. grecque*, II, p. 580, fig. [illegible]; Hamdy Bey et Th. Reinach, *La nécropole royale de Sidon*, p. [illegible], fig. 66.

leur himation, l'une debout, les autres assises. Leur attitude, leurs gestes, l'air accablé de celle qui, le buste penché en avant, semble plier sous le fardeau de la douleur, enfin l'analogie que présente le sujet avec ceux qui décorent les frontons du *Sarcophage des Pleureuses*, à Constantinople[1], tout cela les désigne clairement comme des pleureuses. Il faut reconnaître ici un débris provenant d'un tombeau en forme de temple, et l'on est fondé à supposer que l'ornementation sculpturale comportait non seulement des métopes, mais un fronton.

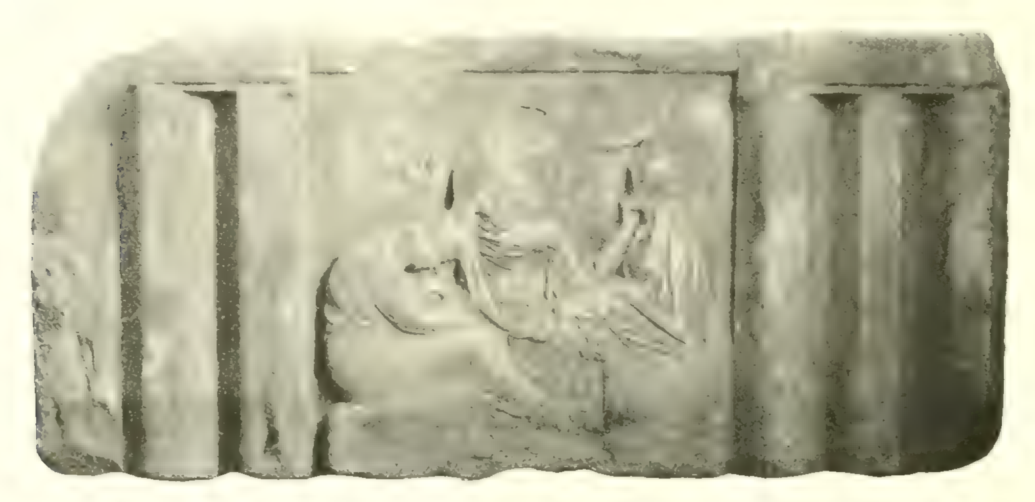


Fig. 55. — Pleureuses. Métope sculptée trouvée à Athènes (Musée national d'Athènes).

Il est permis d'attribuer la même destination à un petit fronton de marbre pentélique, appartenant à la collection Hommel, à Zurich[2] (fig. 56). Aussi bien que la matière, le style et l'exécution dénotent le caractère attique de cette œuvre, dont la date se place au début du IVe siècle. D'autre part, les faibles dimensions du fronton, $0^{m}.86$ de largeur, indiquent qu'il appartenait à un édifice assez petit, une chapelle funéraire, suivant toute vraisemblance. Le sujet lui-même ne contredit pas cette hypothèse. Suivant l'interprétation très plausible qui en a été proposée, on reconnaît Hermès remplissant sa mission de conducteur des âmes, une main doucement posée sur l'épaule de la morte qu'il introduit dans le monde infernal. Autour du groupe central, des femmes, assises ou debout dans des attitudes diverses, évoquent le souvenir des groupes

1. Hamdy Bey et Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, pl. XI-XI[illegible].

2. Furtwaengler, *Ueber ein griechisches Giebelrelief*, *Sitzungsb. der bayer. Akad.*, 1904, pp. 105, pl. V et [illegible] I, p. [illegible], fig. [illegible]. Cf. S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, I, p. [illegible], 5.

dont Polygnote avait peuplé sa grande fresque de la *Nékyia*. Comme la métope d'Athènes, le fronton de Zurich permet d'admettre l'existence de tombeaux en forme de temple, construits soit en bois et en briques, avec les parties hautes en marbre, soit complètement en marbre [1], type d'édifice qui dérive directement des tombeaux de bois et de briques du VIe siècle. Nous n'avons pas la preuve qu'il fût destiné à recevoir la statue du défunt. Cependant cette dernière pouvait y trouver place, comme la statue du dieu dans la cella du temple.



Fig. 56. — Fronton sculpté provenant d'un tombeau. Larg. 0m,86 (Zurich, collection Hommel). D'après les *Abhandlungen der bayer. Akademie*.

Si cette forme de tombeau paraît être restée exceptionnelle en Attique, dans d'autres pays, elle est beaucoup plus répandue. Nous ne savons à quelle date remontent les prototypes des tombeaux en forme d'hérôon que Pausanias remarquait à Sicyone, et qui se composaient d'un soubassement de pierre avec des colonnes soutenant un fronton [2]. Il est possible qu'il y ait seulement là une adaptation tardive du type de l'hérôon hellénistique dont nous aurons plus loin à nous occuper. Mais les renseignements sont plus abondants pour la Grande-Grèce, et en particulier pour la région de Tarente. Polybe dit que, de son temps, la partie orientale de cette ville, avec ses tombeaux, formait une véritable cité des morts [3]. Les fouilles partielles faites de ce côté

1. C'est sans doute le cas pour celui d'où provient la métope des pleureuses. M. Wolters suppose qu'il pouvait avoir la forme d'un temple à antes, avec trois métopes sur la façade. *Athen. Mittheil.*, XVIII, 1893, p. 4.

2. Pausanias, II, 7, 2. Le type de ces monuments est reproduit sur les monnaies de Sicyone (Imhoof-Blumer et Percy Gardner, *Journal of Hellen. Studies*, VI, 1885, p. 77).

3. Polybe, VIII, 30.

n'ont pas encore permis de restituer avec une entière certitude l'architecture des tombeaux tarentins, toutefois les peintures des vases apuliens nous en ont conservé l'image pour la fin du Ve siècle et la première moitié du IVe[1].

Sur les grands vases funéraires qu'ont livrés en abondance les nécropoles apuliennes, la forme habituelle du tombeau est celle de l'hérôon ou de l'édicule[2]. Le type le plus simple est représenté par un édicule à trois côtés, surmonté d'une corniche[3]. Souvent, contre les antes des parois latérales s'appliquent des pilastres en forme de colonnes ioniques, supportant une architrave ornée de triglyphes et un fronton dont le tympan est décoré de motifs variés, têtes de Gorgone, phiales ou rosettes[4]. Ailleurs encore, les deux colonnes ioniques, détachées de l'édicule, forment comme un portique qui soutient l'entablement et le fronton[5]. Dans certains cas, l'entablement porte sur quatre colonnes complètement dégagées, et le tombeau prend l'aspect d'une sorte de petit temple (fig. 57). Quelquefois la décoration de l'hérôon comportait une frise sculptée. Le Musée de Berlin possède une série de reliefs en pierre calcaire, dont les contours sont ajourés comme dans les figures de la frise de l'Érechthéion. Ces reliefs, personnages en costume phrygien, guerrier combattant, griffon au corps engagé dans un bouquet de feuillage d'acanthe, ont été trouvés à Tarente ; on les restitue sans peine au fronton ou à la frise d'un tombeau dont plusieurs fragments architecturaux ont été également retrouvés[6].

A l'intérieur de l'hérôon, les peintures de vases montrent des personnages tantôt isolés, tantôt accompagnés de figures accessoires[7]. Femmes debout, appuyées contre un pilier ou sur un vase funéraire analogue aux loutrophores attiques, et tenant un miroir, un oiseau, ou un coffret à bijoux ; femmes assises, recevant le coffret des mains d'une suivante[8] ; personnages assis, tenant une

1. Nous laissons de côté la question de l'origine des vases dits apuliens. Tandis que Fr. Lenormant place à Tarente le centre de la fabrication (*La Grande Grèce*, I, p. [illegible] et suiv.), M. Patroni admet des fabriques locales, Ruvo, Canosa, peut-être Bari. Patroni, *La Ceramica nell' Italia meridionale*, p. [illegible] et suivantes.

2. Pour une étude détaillée de ces types de tombeaux, voir G. Watzinger, *De vasculis pictis tarentinis* [illegible].

3. Gerhard, [illegible], pl. XXVI.

4. [illegible], pl. XXI.

5. Dubois-Maisonneuve, [illegible], pl. XXXIX.

6. [illegible], 1884, p. [illegible]. Cf. [illegible], Berlin, [illegible].

7. Voir le relevé fait par G. Watzinger, ouvr. cité, p. [illegible], et les rapprochements avec les stèles attiques.

8. Cf. [illegible], I, pl. [illegible]; Lenormant et de Witte, [illegible], IV, pl. [illegible]; III, pl. [illegible]; I, pl. [illegible].

lyre[1] ; jeunes gens jouant avec leur chien, ou bien armés et appuyés sur leur bouclier[2] ; guerriers debout auprès de leur cheval[3], tels sont les motifs qui reviennent le plus fréquemment. On a plus d'une fois remarqué les analogies qu'ils présentent avec les sujets des stèles attiques.

Ces personnages se distinguent très nettement de ceux que le peintre a placés, souvent à des niveaux différents, autour de l'hérôon, et qui apportent des offrandes. Ces derniers sont les survivants, faisant la visite au tombeau ; les premiers sont les défunts[4]. Les peintures des vases apuliens diffèrent donc des scènes figurées sur les lécythes blancs attiques, en ce sens que le mort ne s'y mêle pas aux survivants dans une réunion imaginaire. Ici, l'élément essentiel, c'est le tombeau avec l'effigie du mort qui y occupe sa place comme dans la réalité.



Phot. Alinari.

Fig. 57. — Statue de femme dans un hérôon. Peinture d'un vase de Ruvo (Musée de Naples).

Mais de quelle nature est cette effigie ? Est-elle peinte sur le mur de l'hérôon, comme c'était le cas pour certains tombeaux, par exemple celui de Mégabyze, peint par Nicias, ou celui qui se trouvait à Triteia, en Achaïe, et que le même artiste avait décoré d'une peinture représentant une

1. Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, I, pl. [illegible].
2. Millin, *Peintures de Vases antiques*, II, pl. [illegible], [illegible] ; II, pl. 38.
3. Inghirami, II, pl. 20. Millin, II, pl. 30.
4. Il est difficile de souscrire à la théorie beaucoup trop absolue de Helwerda, qui interprète les personnages placés à l'intérieur de l'hérôon comme des vivants, au même titre que ceux qui sont figurés à l'extérieur. *Die attischen Gräber der Blütezeit*, p. [illegible] et suivantes.

femme assise entourée de personnages accessoires[1]? Est-elle sculptée en relief, comme on peut le supposer à raison des analogies que les sujets des vases apuliens présentent avec ceux des stèles attiques? Ces deux méthodes ont pu être appliquées. Ce qui est sûr, c'est que dans certains cas l'image du mort pouvait être une statue, aussi bien qu'une peinture ou un bas-relief. La preuve est faite par la découverte faite dans la nécropole de Tarente d'une statue de jeune garçon en pierre calcaire[2]. Elle appartenait sans nul doute à un groupe statuaire placé dans un hérôon, et il faut y reconnaître l'image d'un de ces serviteurs que les peintures de vases montrent souvent à côté des défunts. Il est donc permis d'affirmer que ces effigies des morts étaient parfois exécutées en ronde bosse, et que telle figure de cavalier debout auprès de son cheval était une statue, comme celle que Praxitèle avait exécutée pour un tombeau du Céramique d'Athènes. Si l'on tient compte des rapprochements multiples que les peintures des vases apuliens suggèrent avec les bas-reliefs des stèles athéniennes, on est en droit de penser que plus d'une de ces statues tarentines dérivait également d'un modèle attique. C'est là un nouvel argument pour conclure, en dépit de la rareté des monuments conservés, à un brillant développement de la statuaire funéraire attique ; elle s'impose à l'imitation des sculpteurs de la Grande-Grèce.

Avec les types de tombeaux que nous venons de passer en revue, nous n'avons pas épuisé l'étude des monuments funéraires à l'ornementation desquels concourait la sculpture. Les grands tombeaux d'Asie Mineure, comme le monument des Néréides et le Mausolée, nous offrent des exemples remarquables des somptueuses sépultures construites à grands frais pour les dynastes lyciens ou cariens. Mais pour restituer ces tombeaux nous n'avons pas besoin d'interroger des peintures de vases. Nous en connaissons l'architecture et nous savons comment s'y associait la décoration sculpturale. Il convient donc d'en réserver l'examen. Nous y reviendrons quand nous aurons demandé aux statues conservées des renseignements plus précis sur ces types de statues funéraires que les peintures céramiques nous ont fait entrevoir.

1. [illegible] XXXV [illegible] Pausanias, I, [illegible]
2. [illegible]

CHAPITRE II

LES TYPES DU Vᵉ SIÈCLE

En regard du nombre assez considérable des statues funéraires que nous a laissées l'art archaïque, le vᵉ siècle ne nous offre qu'une moisson peu abondante. Faut-il croire qu'après les guerres médiques, de 480 à 450 environ, la sculpture funéraire attique subit un temps d'arrêt, par suite de l'amoindrissement des fortunes particulières et du ralentissement de la production dans les ateliers ? Cela est possible. Mais à supposer qu'il en soit ainsi, la raison ne vaut ni pour le reste de la Grèce, ni même pour la seconde moitié du vᵉ siècle, alors que l'activité de la sculpture privée en Attique est attestée par tant de belles stèles qui sont parvenues jusqu'à nous. D'ailleurs, le témoignage des vases attiques nous apprend que, pour cette même période, les statues tombales reprennent faveur, et celui des vases apuliens indique que les sculpteurs de la Grande Grèce empruntent souvent leurs modèles à l'Attique. Si nous possédons peu de documents, peut-être est-ce simplement au hasard des découvertes qu'il faut attribuer cette pénurie. Peut-être aussi convient-il de faire ici une part légitime à l'hypothèse, et de se demander si, parmi les statues conservées dans nos musées, il n'en est point qui puissent être rangées dans la série des statues funéraires.

I. — LES TYPES CRÉÉS DE 480 A 450

Nous devons d'abord considérer la période qui s'étend entre les guerres médiques et le moment où, vers 450, se manifeste le plein épanouissement de

l'art libéré de toutes les conventions de l'archaïsme. Les textes nous renseignent sur une statue célèbre, qu'il est permis de considérer comme un monument de commémoration funéraire : c'est la statue de Thémistocle, érigée sur l'agora de Magnésie du Méandre, c'est-à-dire dans la ville qui lui avait été concédée par Artaxerxès, et où il mourut[1]. Thucydide parle expressément d'un monument funéraire (μνημεῖον), et Plutarque d'un tombeau (τάφος). Il s'agissait donc d'un hérôon édifié, au centre même de la ville, en l'honneur du vainqueur de Salamine, et que décorait sa statue. Cette statue, on a souvent proposé d'en reconnaître l'image réduite sur une monnaie de bronze de Magnésie, à l'effigie d'Antonin le Pieux[2] (fig. 58). La figure du revers montre en effet Thémistocle debout, tenant de la main gauche son épée, et de la droite une phiale ; devant lui se dresse un autel où brûle la flamme ; à ses pieds est étendu un taureau mort. Il y a là une allusion évidente à la légende d'après laquelle Thémistocle se serait donné la mort en buvant le sang d'un taureau offert par lui en sacrifice dans l'Artémision de Magnésie. A coup sûr, ces détails sont une addition du graveur monétaire, et il n'y a pas à en tenir compte[3]. Mais le style de la figure, la pose des jambes, et l'aspect d'ensemble permettent de croire que le graveur a pris pour modèle la statue où Thémistocle était représenté comme le héros de la ville, tenant une phiale à la main. M. Percy Gardner a été plus loin, en émettant l'hypothèse qu'une copie de cette œuvre nous avait été conservée grâce à un marbre célèbre de la Glyptothèque de Munich, auquel a été jadis attribué le nom de *Thémistocle*[4]. Ce personnage debout, barbu, est certainement un portrait conventionnel, exécuté vers 460.



Fig. 58. — Statue de Thémistocle sur une monnaie de bronze de Magnésie.

1. Thucydide, I, 138, 5 ; Plutarque, *Themist.*, 32. Cf. Wachsmuth, *Rhein. Museum*, LII, 1897, p. 140. Rayet et Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, p. 161. On sait d'ailleurs que la sépulture de Thémistocle était au Pirée. Corn. Nepos, *Themist.*, 10.

2. Publiée par Rhousopoulos, *Athen. Mittheil.*, XXI, 1896, p. 19-26. Cf. *Corolla numismatica, Numismatic Essays in honour of Barclay V. Head*, p. 109 (Percy Gardner), et p. 308-309 (Rudolf Weil). Bernoulli (*Griech. Ikonographie*, I, p. 97) conteste l'identification.

3. M. Babelon veut bien me communiquer son opinion sur ce point. Il estime que si le type monétaire peut rappeler la statue du V[e] siècle, il a été arrangé avec fantaisie par le graveur qui s'est inspiré des légendes relatives à la mort de Thémistocle.

4. Kekulé, *Arch. Jahrb.*, III, 1886, p. 37, pl. I. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. [illegible], pl. XXIV-XXV. Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n° [illegible].

Pourtant, s'il est vrai que les caractères du style font penser à une œuvre contemporaine de la statue de Magnésie du Méandre, le rapprochement avec le type monétaire ne conduit pas à des conclusions assez précises pour emporter la certitude.

La statue de Thémistocle était en réalité une statue officielle. Pour continuer notre enquête sur celles qui décoraient les sépultures privées, il nous faut considérer quels sont les sujets traités par les sculpteurs de stèles, car la statuaire s'inspire des mêmes conceptions. Or, à certains égards, nous voyons se poursuivre les traditions de l'archaïsme. C'est toujours l'image du défunt, avec ses attributs caractéristiques, qui occupe le champ réservé au bas-relief. Une stèle de Nisyros montre un homme nu, debout, appuyé sur sa lance, suivant un ancien type ionien qui a été également connu des Attiques[1]. Une stèle trouvée à Rome sur l'Esquilin nous offre l'image d'une jeune fille debout tenant une colombe[2]. Sur une stèle du Pirée, une femme assise tient une coupe, comme s'il survivait encore quelque souvenir de l'ancienne idée de l'héroïsation du mort[3]. Il est donc permis de croire que la statuaire s'applique, elle aussi, à représenter l'effigie conventionnelle du défunt, avec les attributs de son sexe et de son âge. Par suite, le répertoire des sculpteurs doit être assez restreint, et il y a peu de différence entre les statues funéraires et les statues votives ou honorifiques. Certains types très généralisés ont pu se prêter à l'une ou à l'autre de ces attributions.

Tel nous semble être le cas pour un type statuaire qui nous a été révélé par une habile restitution de M. Amelung[4]. On connaissait, par des répliques dont les meilleures sont au Louvre et à Berlin, une tête de femme voilée dite d'*Aspasie*[5]. Elle est remarquable par la beauté sévère du visage aux lèvres nettement découpées, aux yeux cernés par des paupières saillantes, à l'expression un peu morose ; le front s'encadre entre les bandeaux d'une chevelure aux ondes régulières. Le style fait songer au travail du bronze. M. Amelung a démontré que l'original de cette tête appartenait à une statue dont le corps nous a été

1. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1900, II, p. 158 et suiv. Cf. la stèle archaïque de Symi, Joubin, *Bull. de corresp. hellén.*, XVIII, 1894, pl. VIII.

2. *Bullett. della Commiss. municipale di Roma*, 1883, pl. XIII-XIV.

3. Conze, *Att. Grabreliefs*, nº 36, pl. XV.

4. W. Amelung, *Roem. Mittheil.*, XV, 1900, p. 181 et suiv. Cf. S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 149. Kekulé, *Die griech. Skulptur*, p. 139.

5. S. Reinach, *Têtes antiques*, pl. 38, 39, p. 33.



Fig. 59. — Statue de femme drapée, restituée avec la tête dite d'*Aspasie* (Musée de Berlin).

conservé par plusieurs répliques. Ainsi reconstituée, la statue nous met sous les yeux une femme étroitement drapée dans un épais manteau, dont les plis larges se dessinent à arêtes vives, et sous lequel apparaissent les contours du bras droit ramené sur la poitrine, tandis que la main gauche se porte en avant (fig. 59). C'est une œuvre plus solide qu'élégante, empreinte d'une certaine rudesse, et dont on a proposé de chercher l'auteur parmi les bronziers de Corinthe ou d'Égine qui travaillaient dans le premier quart du vᵉ siècle[1]. Que représente cette figure ? Est-ce une déesse, une Déméter voilée ? Tout en inclinant vers cette hypothèse, M. Amelung y reconnaît comme un caractère « domestique » et privé qui ferait également songer à une mortelle. Et en effet, à la manière dont elle se drape strictement dans son man-

1. Il n'est pas sûr, pourtant, que l'original fût un bronze, malgré la technique de la chevelure, qui semble trahir les habitudes du travail du métal. La manière dont la draperie est traitée, par larges surfaces coupées de grands plis, ferait plutôt songer au travail du marbre.



Phot. Anderson.

Fig. 60. — Statue de femme assise dite de *Pénélope* (Rome, Musée du Vatican).

teau, on croirait voir une de ces fiancées que les peintres de vases représentent dans les scènes nuptiales[1]. Il est d'ailleurs à noter que ce type statuaire a été utilisé, au IIᵉ siècle de notre ère, pour le portrait d'une dame romaine, et la fréquence des répliques prouve qu'il a été populaire à l'époque impériale. A-t-il été créé au Vᵉ siècle soit pour une statue-portrait, soit pour une statue de tombeau? Nous le croyons volontiers, et nous sommes tenté d'y voir comme le prototype de ces effigies de femmes voilées qui se dressaient sur les tombes du IVᵉ siècle. Tout au moins, cette statue nous permet d'évoquer l'image d'une statue funéraire de style sévère, telle que pouvait la concevoir un contemporain de Calamis[2].

On peut émettre les mêmes hypothèses au sujet d'une statue en terre cuite trouvée en Sicile, dans la région de Catane, et conservée au Musée communal de cette ville[3]. C'est une femme debout, vêtue du chiton dorique, et dont le bras gauche plié au coude se porte en avant. Contemporaine des frontons d'Olympie, dont elle se rapproche par le style, la statue est d'ailleurs d'une exécution hâtive et rapide, et trahit un travail industriel. M. Deonna suppose qu'elle ornait un tombeau. « Elle aurait été placée dans l'intérieur du caveau, et fixée sur un piédestal au moyen de tenons passant dans les deux trous pratiqués dans la plinthe, à droite et à gauche des pieds. » S'il en est ainsi, la statue de Catane nous offrirait un exemple d'un type debout, où la morte serait représentée avec un caractère très généralisé, ce qui n'est point contraire à l'esprit de l'époque. Mais il n'y aurait là, en tout cas, que l'application d'un usage qui s'est prolongé dans la Grande-Grèce, et qui consiste à placer dans le tombeau même une statue funéraire en terre cuite.

Beaucoup plus nettement caractérisé est le type connu par une statue célèbre du Vatican, à laquelle a été longtemps attribué le nom de *Pénélope*[4] (fig. 60).

1. Cf. *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. 8, 1, 4, 5. M. Studniczka reconnaît justement dans la statue qui nous occupe une fiancée plutôt qu'une Déméter (*Kalamis*, p. 18). M. Patroni l'identifie avec la Sosandra de Calamis (*Rendiconti dell'Accad. di Archeologia di Napoli*, 1905).

2. Une belle stèle attique du Palais Barberini, appartenant à la seconde moitié du Vᵉ siècle, nous montre un type de femme voilée qui n'est que le développement de celui-ci. Arndt-Bruckmann, *Denkmäler*, n° 528.

3. Rizzo, *Atti della Accad. di Archeologia di Napoli*, XXIII, 1905, p. 165. Deonna, *Rev. des Études anciennes*, 1907, p. 121, pl. IX. W. Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité, Sicile, Grande Grèce, Étrurie et Rome*, p. 54-57, fig. 1.

4. Helbig, *Führer*, I, n° 195. *Antike Denkmäler herausgegebene vom deutsch. arch. Institut*, I, 1888, pl. 31 A, p. 17 (Studniczka). Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n° 195. Cf. notre *Hist. de la sculpt. grecque*, I, p. 407, fig. 210. Joubin, *La sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Phidias*, p. 100. Voir la bibliographie citée par W. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Museums*, II, n° 261, pl. 47.

Ici, nous avons sous les yeux une œuvre relevant à coup sûr de la plastique funéraire, et comme la première forme d'une conception qui jouira dans les ateliers attiques d'une singulière faveur. La statue du Vatican nous montre une femme



Phot. Alinari.

Fig. 61. — Fragment d'un bas-relief funéraire (Rome, Vatican, Musée Chiaramonti).

assise dans une attitude de rêverie, les jambes croisées, la tête inclinée, le coude droit posant sur le genou, vêtue d'un chiton et d'un manteau dont les plis sont encore traités avec un certain goût archaïque. Malheureusement elle a subi des restaurations qui la dénaturent quelque peu. La tête, bien qu'antique, ne lui appartient pas : elle a été empruntée à quelque statue de jeune *Diadumène*. La

restauration de la main droite est inexacte, et le rocher qui sert de siège est entièrement moderne.

C'est aux répliques conservées qu'il faut s'adresser pour restituer à la prétendue *Pénélope* son véritable caractère. La plus importante est un haut-relief du Musée Chiaramonti, au Vatican, où il faut reconnaître un fragment de stèle funéraire, et dont l'origine attique n'est d'ailleurs pas certaine[1] (fig. 61). Il reproduit le même type que la statue du Vatican, et nous renseigne sur la forme du siège : c'est un tabouret, sous lequel est placée la corbeille à laine, emblème des occupations domestiques de la morte. Le même détail se retrouve dans une statuette du Capitole, de style plus récent, où le caractère encore sévère du type original est fort atténué[2].



Phot. Moscioni.

Fig. 62. — Tête de femme voilée (Rome, Musée des Thermes).

Quant à la tête, nous la connaissons par des répliques, une tête rajustée sur le corps d'une statue de jeune homme, conservée au Palais Giustiniani, à Rome[3]; une autre, très restaurée, trouvée dans le Tibre, et appartenant au Musée des Thermes[4] (fig. 62), et surtout une belle tête en marbre de Paros du Musée de Berlin[5] (fig. 63 et 64). Cette dernière a tous les caractères d'un original grec ; c'est une œuvre d'un charme pénétrant que rehausse une légère saveur d'archaïsme. Sous un large bandeau, recouvert en partie par le voile, les boucles de la chevelure, tordues en coquille à leur extrémité, encadrent un front bas ; le visage aux traits forts, aux yeux allongés et cernés par des paupières saillantes, est empreint d'une expression rêveuse plutôt que mélancolique, et garde un air de sérénité souriante. Des traces de doigts, encore apparentes du

1. Helbig, *Führer*, I, n° 94 ; *Antike Denkmäler*, I, 1888, pl. 31 B ; Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 471 a, pl. CXI ; Amelung, *Sculpt. des Vatican. Museums*, I, p. 610, n° 465.
2. Helbig, *Führer*, I, n° 610 ; *Antike Denkmäler*, I, 1888, pl. 31 C.
3. *Antike Denkmäler*, I, 1888, pl. 31.
4. Helbig, *Führer*, II, n° 1104. Cf. Amelung, ouvr. cité, I, p. 615.
5. *Beschreibung der antiken Skulpturen zu Berlin*, n° 605 ; *Antike Denkmäler*, I, 1888, pl. 31.

côté droit, témoignent que la tête inclinée reposait sur la main. Comme on peut s'en rendre compte à l'aide de moulages, la tête de Berlin s'adapte fort bien au relief Chiaramonti [1] : elle est donc un élément capital pour la restitution de la statue du Vatican. Dégagée de ses restaurations, et complétée au moyen de tous les éléments que nous fournissent les répliques, celle-ci apparaît comme



Fig. 63 et 64. — Tête de femme voilée. Face et profil (Musée de Berlin).

une œuvre de style sévère, exécutée entre 460 et 450, et contemporaine des frontons d'Olympie où l'on trouverait des morceaux offrant avec la tête de Berlin de réelles affinités. On a proposé d'en faire honneur à Calamis [2], et cette belle création est en effet digne d'un maître de premier rang. Mais ce n'est là qu'une hypothèse. Ce que l'on peut admettre, tout au moins, c'est qu'elle est sortie d'un atelier attique.

1. Voir *Antike Denkmäler*, I, 1888, p. 18. Lermann, *Altgriech. Plastik*, p. 170, fig. 64.

2. M[me] Strong-Sellers, *Strena Helbigiana*, p. 297. Klein, *Gesch. der griech. Kunst*, I, p. 393. Cf. Furtwaengler, *Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel*, I, p. 178, et *Collection Saburoff*, notice des pl. XV-XVII.

La statue du Vatican nous conserve-t-elle la première forme du type original, et celui-ci a-t-il été conçu pour la décoration d'un tombeau? Souvent discutée, la question prête encore à la controverse[1]. Remarquons tout d'abord qu'avec son peu d'épaisseur, la statue, comprise comme un bas-relief, est faite pour être vue sous une seule de ses faces. Il est donc permis de croire que le type plastique a été d'abord un bas relief, probablement une stèle funéraire, et qu'il a été pour ainsi dire transposé en ronde bosse dans une effigie tombale. Mais cela n'exclut point l'hypothèse d'un prototype antérieur qui serait, suivant toute vraisemblance, une peinture[2].

Que représentait ce prototype d'où dérivent les adaptations que nous connaissons, et qui s'est imposé par sa nouveauté, par son caractère expressif? Un document important pour la question est un relief de terre cuite de Mélos, qui montre Électre assise dans la même attitude au pied de la stèle d'Agamemnon, en présence d'Oreste, de Pylade et du pédagogue[3]. Or, ce relief paraît un peu plus ancien que la statue, et le caractère funéraire de la scène expliquerait aisément que la figure principale, celle d'Électre, ait été détachée d'une composition picturale, également funéraire, où elle représentait l'image conventionnelle et généralisée de la défunte. C'est de là, sans doute, qu'elle a passé dans les stèles sculptées. D'autre part voici toute une série de documents, plus récents semble-t-il, où Pénélope est représentée avec le même type[4] : un relief en terre cuite du Louvre, du type dit de Mélos, un vase attique à figures rouges, des reliefs en terre cuite du Musée Kircher. Mais si la plastique industrielle et la peinture de vases ont pu, vers le milieu du Vᵉ siècle, donner à

1. Voir en particulier Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, article cité. Helbig, *Führer*, I², p. 53-55. W. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Museums*, I, p. 616.

2. Ce type de la femme assise et affligée a été traité par Polygnote (Pottier, *Catal. des vases du Louvre*, p. 1059). Mais il est probablement plus ancien. Cf. Dummler, *Arch. Jahrb.*, II, 1887, p. 170 et suiv. Milchhoefer, *Arch. Jahrb.*, IX, 1894, p. 57. Je croirais volontiers qu'il a été créé dans un atelier ionien. Il est remarquable qu'un type analogue, mais masculin, se trouve sur une stèle laconienne. Un bas-relief funéraire de Géraki montre un jeune homme assis sur un rocher, comme accablé de douleur, et soutenant sa tête de la main gauche (Schroeder, *Athen. Mittheil.*, XXIX, 1904, p. 47, pl. III). La stèle paraît plus archaïque de style que la Pénélope et que les reliefs de terre cuite dits de Mélos, dont il est question plus loin. Or, on sait que les stèles laconiennes offrent des sujets dont le caractère ionien, au moins pour les types, est incontestable.

3. *Mon. inediti dell' Inst.*, VI, pl. 57. Une autre plaque estampée, de la collection Dutuit, reproduit la même scène avec une variante (*Gazette des Beaux-Arts*, 3ᵉ Période, t. XXX, 1903, p. 115).

4. A. Relief en terre cuite du Louvre. Pénélope assise devant Ulysse (*Rev. arch.*, 1899, I, p. 15 suiv. Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 196, fig. 96). — B. Vase attique à figures rouges. Pénélope assise devant son métier à tisser (*Mon. ined. dell' Inst.*, IX, pl. XLII). — C. Reliefs en terre cuite du musée Kircher. Pénélope assise et sa servante Euryclée lavant les pieds d'Ulysse (Helbig, *Führer*, II², nº 1456).

l'épouse d'Ulysse cette attitude de regret douloureux, il ne s'ensuit pas nécessairement que le type primitif ait été créé pour une Pénélope affligée. J'incline à croire qu'il a reçu tout d'abord un caractère funéraire avant de se prêter à cette adaptation plus tardive, et que si la plastique l'a emprunté à la peinture, c'est elle qui l'a popularisé pour la décoration des tombeaux. Au reste il ne tarde pas à s'imposer, avec le même sens, à la peinture céramique, témoin un lécythe attique du vᵉ siècle montrant la morte assise sur les degrés de la stèle. Bien plus, il prend une acception plus générale encore, et l'art du vᵉ siècle l'adopte comme l'expression la plus achevée du deuil et de la douleur. En lui donnant pour rôle de représenter l'image même de la défunte plongée dans une mélancolique rêverie, la plastique funéraire a vraiment trouvé une formule heureuse et nouvelle. Mais elle n'en est encore, suivant les traditions du temps, qu'à traduire ces sentiments par la seule attitude. Il reste à animer le visage, à faire passer dans les traits, dans le regard, une émotion plus intense. On verra plus loin comment les contemporains de Scopas et de Praxitèle réaliseront ce progrès.

Il est très vraisemblable que le type de la prétendue *Pénélope* a été repris et modifié dans la statuaire funéraire du vᵉ siècle. On rapproche sans peine de la statue du Vatican une statuette en pierre calcaire du Cabinet des Médailles découverte dans le Liban[4] (fig. 65). Elle représente une femme assise sur le sol, où elle s'appuie de la main droite, la main gauche soutenant la tête inclinée et voilée. C'est une œuvre d'un style lourd et médiocre, exécutée au temps des Séleucides. La provenance a fourni à Fr. Lenormant des arguments d'ailleurs contestables pour y reconnaître une image de la Vénus du Liban pleurant Adonis ; mais c'est avec raison qu'il y voit un type dérivé d'un original plus ancien. L'attitude, la forme des plis du chiton, qui garde un caractère quasi-archaïque, tout cela semble trahir une imitation gauche d'une œuvre un peu plus récente que la *Pénélope*. Cet original serait, pour Furtwaengler, une statue funéraire

1. Furtwaengler soutient avec raison cette opinion, *Coll. Sabouroff*, article cité. Cf. C. Robert, *Die Marathonsschlacht*, p. 79, note 45. Milchhoefer admet aussi que le type de la femme affligée a été attribué à Pénélope à une date plus récente que celle où il a reçu son attribution funéraire (*Arch. Jahrb.*, IX, 1894, p. 73).

2. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, article cité, vignette de la notice des pl. XV, XVI, XVII.

3. Ainsi Europe affligée, sur une monnaie de Gortyne, Percy Gardner, *Types of Greek Coins*, pl. IX. — Femme affligée dans une peinture de vases représentant une *Ilioupersis*. Furtwaengler et Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, pl. 34. Femme assise sur une bague d'or du British Museum. Furtwaengler, *Ant. Gemmen*, pl. IX, 35. Cf. pl. X, 34.

4. Nº 664. Coll. de Luynes. Fr. Lenormant, *Gaz. archéol.*, I, 1875, p. 97, pl. XXVI.

attique du Vᵉ siècle, représentant la morte assise à terre, sur le tertre du tombeau[1]. Si l'hypothèse n'entraîne pas la certitude, elle offre au moins un certain degré de vraisemblance, et mérite d'être signalée ici.

Peut être n'est-ce pas le seul exemple qui nous soit conservé du type de la morte assise sur le tombeau. Un lécythe blanc d'Athènes montre une femme



Fig. 65. — Femme assise. Statuette en pierre calcaire (Paris, Cabinet des Médailles).

assise sur les degrés de la stèle où elle s'appuie de la main droite, tandis que de la gauche relevée elle tient un objet indistinct[2]. Or, l'attitude rappelle, à certains égards, celle d'une statue célèbre du Palais Barberini à Rome, connue sous le nom de *la Suppliante*[3] (fig. 66), et dont il y a deux copies au Vatican et à Saint-Pétersbourg[4]. Une jeune femme, vêtue d'un chiton qui laisse à découvert l'épaule et le sein gauches, le bas du corps couvert de l'himation, est assise sur

1. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, t. II, add. p. [illegible]

2. Weisshaupl, *Grabv. Vindob.*, p. 54; Collignon et Couve, *Catalogue des vases peints d'Athènes*, n° 1820.

3. *Mon. ined.*, IX, pl. 34; Kalkmann, *Bonner Studien*, p. 38 et suiv., pl. IV; Brunn Bruckmann, *Denkmaeler*, n° 410; Amelung, *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, 1897, p. 101-102.

4. Réplique du Vatican, Helbig, *Führer* I², n° 207; Amelung, *Sculpturen des Vatican. Museums*, II, n° 393. Réplique de Saint-Pétersbourg, Kieseritzky, *Catal. de l'Ermitage*, n° 166 A.

une dalle étroite et longue, et s'y appuie de la main gauche. Le buste est renversé en arrière ; la tête est tournée vers le ciel avec une expression douloureuse. A voir les caractères du style, le traitement très souple des draperies, on songerait à une œuvre de l'école de Phidias, si la tête ne gardait une certaine sévérité d'exécution qui accuse une date antérieure aux sculptures du Parthénon. Quel



Phot. Alinari.

FIG. 66. — Statue de femme dite de *la Suppliante* (Rome, Palais Barberini).

nom convient à cette figure, qui a été jadis interprétée comme une Didon, une Pénélope, et une Laodamie ? Les hypothèses les plus récentes se fondent sur la présence d'un fragment de rameau que tiendrait la main droite ; on y a reconnu l'attribut d'une suppliante réfugiée sur un autel. D'autre part, M. Kalkmann a proposé d'identifier la statue comme une Eiréné, la déesse de la paix, et d'y voir une œuvre de Calamis. Ces hypothèses tombent si, comme on l'a démontré, la main droite n'appartient pas à la statue[1]. En dernier lieu, M. Amelung a pensé à une figure qui serait en relation avec les divinités chthoniennes.

1. Amelung, *Sculpt. der Vatican. Mus.*, II, p. 586.

Reste enfin une hypothèse qui a trouvé faveur : la statue aurait une destination funéraire [1]. S'il est vrai que la dalle servant de siège a une forme analogue à celle d'un autel, ne pourrait-elle pas être aussi interprétée comme la *trapéza* d'un tombeau ? Le sculpteur aurait ainsi traité un sujet familier aux peintres de vases de l'Attique et de l'Italie méridionale, qui figurent fréquemment la morte assise sur les degrés de la stèle ou sur la *trapéza* [2]. Sans doute la statue Barberini offre comme un caractère tragique et imprévu qui en ferait une œuvre d'exception dans la série des statues de tombeaux. Mais n'y peut-on pas voir une création originale d'un maître soucieux de donner à l'image de la morte un accent de tristesse plus accusé que celui de la *Pénélope* ? Si nous ne nous flattons pas de résoudre le problème de l'identification, nous n'en inclinons pas moins vers la conjecture que nous indiquons.

II. — LES TYPES DE LA SECONDE MOITIÉ DU Vᵉ SIÈCLE

Le grand nombre et la beauté des stèles attiques postérieures à 450 attestent suffisamment que la sculpture funéraire reprend tout son essor dans le temps où se produit à Athènes, sous le gouvernement de Périclès, un prodigieux mouvement d'art. Si les marbres conservés témoignent de la renaissance du luxe dans les sépultures privées, la nécropole du Céramique se peuple également de monuments publics dont les textes nous font connaître les plus remarquables[3]. La plupart se trouvaient dans le voisinage de l'Académie, au lieu qui paraît avoir été désigné sous le nom de Polyandrion. Ils consacraient le souvenir des citoyens tués à l'ennemi, celui des morts d'Eubée, de Chios, d'Amphipolis, de Délion, de Chypre, de Potidée, et des Athéniens qui avaient succombé dans l'expédition de Sicile. Sur la voie sacrée d'Éleusis se dressait le tombeau d'Anthémokritos, l'envoyé d'Athènes mis à mort par les Mégariens au début de la guerre du Péloponnèse : il était surmonté de la statue du défunt [4]. Les occasions ne manquaient donc pas aux marbriers attiques d'exercer leur habileté en sculptant soit des statues, soit des bas-reliefs.

1. Weisshaupl, [illegible], p. 54, note 1 ; S. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, t. XXVIII, 1902, p. 459 ; *[illegible]*, II, p. 690, nº 7.
2. Voir Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, vignette de la notice des pl. XV-XVII ; Watzinger, *De vasculis pictis [illegible]*, p. 18-19.
3. [illegible], *[illegible]*, p. 358-359 ; Brückner, *Athen. Mittheil.*, XXXV, 1910, p. 183-234.
4. Pausanias, I, 36, 3 ; Plutarque, *Périclès*, 30, 4 ; Démosthène, XII, 4.

Il serait superflu de rappeler longuement quelle influence exerce, sur la sculpture funéraire attique, le style de Phidias et de son école. Pour être souvent l'œuvre de modestes praticiens, les stèles du Céramique n'en reflètent pas moins le rayonnement de l'art qui a créé la frise du Parthénon. Cependant, si l'imitation des modèles dus au génie des maîtres donne à ces œuvres industrielles un charme pénétrant, c'est le style qui est renouvelé, plus encore que les sujets. Représenter le mort tel qu'il était de son vivant, se livrant à ses occupations favorites, voilà quel est toujours le thème traité par les sculpteurs. Souvent l'image du mort, représenté seul, suffit, comme jadis, à remplir le champ de la stèle. Sur une stèle de Karystos en Eubée, on voit le défunt debout, vêtu de l'himation, semblable à un personnage de la frise du Parthénon[1]. Ailleurs, un jeune homme, Polyeuctos, une bourse à la main, présente, en manière de jeu, un oiseau à son chien favori[2]. Ailleurs encore, un autre éphèbe, accompagné d'un petit esclave, joue avec un lièvre[3]. S'agit-il d'une femme? Ici, la fileuse Mynno tient à la main le fuseau, emblème de sa vie laborieuse[4]; là, l'élégante Hégéso est tout occupée du coffret à bijoux que lui présente sa suivante[5]. Les groupes sont encore fort rares, et réduits à un petit nombre de personnages. L'intérêt du sculpteur se concentre sur la figure du mort; mais il la traite comme l'image d'un être plein de vie, surpris dans une attitude familière, et il ne reste point de trace apparente de l'ancienne idée d'héroïsation, encore très vivante dans la sculpture funéraire archaïque.

Les types virils. Des préoccupations analogues guident la statuaire des tombeaux pour le choix des sujets. On peut même se demander, si, comme nous l'avons déjà constaté pour des périodes plus anciennes, elle ne se borne pas souvent à utiliser des types généraux qu'elle emprunte au répertoire courant des sculpteurs. A ce point de vue, le lécythe attique de Bonn déjà mentionné plus haut est caractéristique[6]. Le peintre a reproduit une tombe surmontée d'une statue. Sur le socle se dresse la statuette d'un jeune homme nu, la tête un peu inclinée, le bras droit pendant le long du corps, la main

1. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, pl. VI.
2. Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. CXC, nº 956.
3. *Att. Grabreliefs*, pl. CCVIII, nº 1036.
4. *Att. Grabreliefs*, pl. XVII, nº 38.
5. *Att. Grabreliefs*, pl. XXX, nº 1158.
6. J. Six, *Bonner Studien*, pl. X. Voir plus haut, page 100 et fig. 50

gauche appuyée sur la hanche[1]. A considérer avec quel soin l'artiste a détaillé la musculature, on se rend compte qu'il a copié une statue, et peut-être s'est-il inspiré de quelque tombeau existant réellement au Céramique[2]. S'il en est



Phot. Moscioni.

Fig. [illegible]. — Statue de jeune homme dans un hérôon. Peinture d'une amphore de l'Italie méridionale (Rome, Musée Grégorien du Vatican).

ainsi, les parents du mort auraient simplement fait placer sur la sépulture la copie d'une statue de jeune athlète exécutée soit par un élève de Myron, soit par un artiste relevant d'une tradition un peu plus récente, mais qui n'avait pas été spécialement créée pour un tombeau[3]. Nous sommes donc avertis que

1. M. S[illegible] pense que le type est antérieur à l'époque où a été exécuté le lécythe, et le place entre 464 et 4[illegible]8. Il le rapproche, pour le geste de la main gauche, de l'Oenomaos du fronton oriental d'Olympie. Mais la pose rappelle aussi celle d'une statue polyclétéenne du Musée Barracco. Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 237, fig. 97.

2. Peut-être est-ce à une statue funéraire du même genre qu'appartenait une tête de jeune homme aux cheveux courts apparentée au style de Myron, et découverte à Athènes au Dipylon. Athènes, Musée national. Von Sybel, *Sculpturen zu Athen*, nº 3163. Lepsius, *Griech. Marmorstudien*, p. 79, nº 131.

3. Le même cas se produit parfois pour les stèles. La stèle d'Agaclès, datant de la fin du ve siècle (*Att. Grabreliefs*, n° [illegible], pl. CLXXXII), paraît reproduire une statue célèbre de Pythagoras de Rhegion (C. Robert, *Hermes*, XXXV, 1900, p. 185. Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, p. [illegible]).

la statuaire funéraire peut, à l'occasion, s'accommoder de ce genre d'emprunts, et nous verrons plus loin que le fait n'est pas rare à l'époque hellénistique.

Pourtant il est aisé de constater, dans les sujets des stèles et ceux des statues, la persistance du parallélisme que nous avons déjà indiqué. A bien des égards, l'inspiration est commune, et il est des cas où l'on peut supposer que telle figure, traitée en relief, dérive d'un prototype statuaire. Ce genre de modèles ne devait pas manquer. A ce point de vue, le témoignage des vases de l'Apulie est fort précieux, car il supplée aux lacunes qu'offrent les monuments conservés pour la fin du ve siècle et le début du ive. Beaucoup de ces figures représentées dans l'hérôon sont, on l'a vu, des types statuaires, créés sans doute dans les ateliers attiques. Tel sujet, comme celui d'un jeune homme appuyé sur un pilier et tenant un oiseau [1], éveille bien l'idée d'une statue en ronde bosse, et il serait facile de multiplier les exemples. Lorsque le même motif apparaît à la fois sur un vase apulien et sur une stèle grecque, on est en droit de se demander si le modèle commun n'est pas une statue exécutée dans un atelier d'Athènes. Voici, par exemple, un vase de la Grande-Grèce montrant, dans l'hérôon, la statue d'un jeune homme debout, jouant avec son chien (fig. 67). Cette figure se retrouve, presque trait pour trait, dans une stèle béotienne de Thespies où l'influence attique est manifeste [2] (fig. 68). Considérez le rythme du mouvement, et la silhouette nette-



Phot. Alinari.

Fig. 68. — Jeune homme jouant avec son chien. Stèle funéraire de Thespies. H. 1m,75 (Musée national d'Athènes).

1. Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, IV, 89.
2. Athènes, Musée national. Staïs, *Marbres et bronzes*, p. 44, n° 819.

ment découpée des contours, n'est-il pas fort séduisant de penser qu'une statue funéraire attique a servi de modèle à la fois au peintre céramiste et au sculpteur béotien[1] ? Ainsi, communauté de sujets, échanges fréquents de types entre le bas-relief et la sculpture en ronde bosse, transposition facile de l'un à l'autre, tels sont les faits qu'il ne faut point perdre de vue lorsqu'on cherche à découvrir, parmi les marbres disséminés dans nos musées, des œuvres auxquelles il convient de restituer une destination funéraire.



Phot. Rhomaïdès

Fig. 69. — Stèle de Télésias (Musée national d'Athènes).

Voici un cas où il y a lieu de s'en souvenir. Une stèle attique du début du IVᵉ siècle, celle de Télésias, montre un jeune homme debout, la tête inclinée, la main droite ramenée derrière le dos et appuyée contre les reins, et portant un lièvre de la main gauche qui repose sur un pilier[2] (fig. 69). Or, l'attitude rappelle d'assez près celle d'une statue dont il y a de nombreuses répliques, parmi lesquelles une des meilleures est celle du Louvre, trouvée dans le Delta du Nil[3] (fig. 70). Nous voulons parler de la figure connue sous le nom de *Narcisse*. C'est un adolescent debout dans l'attitude du repos, la main droite non-

1. C'est aussi un type statuaire que montre une stèle de Palerme, Conze, *Att. Grabreliefs*, nº 935, pl. CXCII. Cf. Farnell, *Journal of Hell. Studies*, XII, 1891, p. 47. Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, série II, nº 564. Le type est à rapprocher de celui de la statuette figurée sur le lécythe de Bonn.

2. *Att. Grabreliefs*, nº 1036, pl. CCVIII.

3. Les répliques sont énumérées par Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 272, note 4. Une liste plus complète a été donnée par Mahler, *Polyklet und seine Schule*, p. 135. Elle en porte le chiffre à 24. Une réplique de la collection Philip Nelson, aujourd'hui à Munich, a été publiée par Mme E. Strong-Sellers, *Journal of Hellen. Studies*, XXVI, 1906, p. 1, pl. I-II. Pour la réplique du Louvre, voir E. Michon, *Monuments Piot*, I, 1894, p. 115-128, pl. XVI. Cf. notre *Hist. de la sculpt. grecque*, II, p. 170, fig. 83.

chalamment ramenée en arrière et posée sur les reins. De la main gauche il s'appuie sur un pilier, dans une attitude qui fait saillir l'épaule vers laquelle la tête s'incline, et détermine un rythme de lignes élégant et souple. L'expression du visage est celle de la rêverie paisible plutôt que de la mélancolie, comme si l'éphèbe se reposait après quelque violent exercice de palestre. A en juger par les dimensions concordantes des répliques, l'original était une statue plus petite que nature. L'auteur se rattache certainement à la tradition de Polyclète, dont l'influence est très sensible dans la structure et le style de la tête. Mais le rythme polyclétéen s'est comme détendu, sans doute sous l'action des modèles attiques, et l'œuvre paraît avoir été exécutée par un artiste de la jeune école argienne, travaillant vers la fin du vᵉ siècle ou dans les premières années du ıvᵉ [1]. Quel nom convient à cette figure d'adolescent ? On a proposé d'y voir tantôt un Narcisse, tantôt



Phot. Giraudon.

Fig. 71. — Statue de jeune homme, dite de Narcisse (Musée du Louvre).

1. M. Amelung pense à une œuvre attique de la fin du vᵉ siècle (*Skulpt. der Vatican Museums*, I, p. 666).

un Adonis[1]. Il est certain qu'à l'époque impériale le type a reçu des attributions différentes, grâce à la présence d'attributs ajoutés. Ainsi, dans une réplique de Carlsruhe, une ailette placée dans la chevelure transforme l'adolescent en Hypnos[2]. Sur des pierres gravées, il est devenu un Hermès, un Ganymède, ou un chasseur. A vrai dire, nous ne voyons pas de raison décisive pour interpréter comme un type mythologique cette figure qui rentre dans la série des types généraux, empruntés à la vie réelle. Par suite, l'hypothèse d'une destination funéraire, déjà émise à plusieurs reprises, nous semble fort plausible[3]. Replacez la statue parmi les stèles funéraires, parmi ces bas-reliefs qui représentent des jeunes gens au repos avec des attributs de palestre : elle s'y trouvera pour ainsi dire dans son milieu. Elle offre d'ailleurs comme une variante du type du jeune athlète du lécythe de Bonn, variante rajeunie, rendue plus expressive, empreinte d'un sentiment nouveau qui cherche une forme plus libre pour consacrer le souvenir du jeune mort enlevé à ses occupations familières.



Fig. 71. — Stèle de Polyxéna, provenant de Béotie (Musée de Berlin).

Les types féminins. Pour la seconde moitié du vᵉ siècle, nous ne connaissons

1. Voir l'examen de ces hypothèses dans l'art. cité de M. Michon.
2. Winnefeld, *Hypnos*, p. 28, pl. III.
3. Elle a été suggérée par Winnefeld, *Hypnos*, p. 34. Cf. Mahler, *Polyklet*, p. 158 ; E. Strong Sellers, art. cité, p. 3. Furtwaengler la combattue (*Masterpieces*, p. 275), non sans avoir fait cependant le rapprochement avec la stèle de Télésias (*Meisterwerke*, p. 486).

pas de statues féminines en marbre que les conditions de provenance désignent avec certitude comme des créations de la statuaire des tombeaux. Ce n'est pas que les stèles, et les peintures de vases de l'Italie méridionale ne nous fassent voir des types qui pourraient évoquer l'idée de figures en ronde bosse. Il serait facile, par exemple de transposer en statue l'effigie qui orne la stèle béotienne de Polyxéna, au Musée de Berlin[1] (fig. 71). Une jeune femme, sans doute une prêtresse, est debout, tenant de la main gauche une petite idole, le chiton ramené sur la tête en guise de voile. La noblesse du style trahit l'influence de l'école de Phidias, et peut-être le prototype était-il une statue votive ou funéraire. Il ne faut donc pas, en l'absence de documents positifs, nous refuser à croire que, de 450 à 400, la statuaire des tombeaux ait pu traiter un type qui deviendra fréquent au siècle suivant, celui de la morte représentée debout. Mais à vrai dire, nous n'en possédons pas d'exemple certain.



Fig. 72. — Statuette en terre cuite provenant de Chypre. H. 0m,75 (Musée de Berlin).

L'ancienne statuaire a connu le type de la morte assise, trônant comme une divinité. Il est intéressant de constater qu'il se conserve à Chypre, modifié par le progrès de l'art, mais avec un caractère qui rappelle encore à certains égards la vieille idée d'héroïsation. La nécropole de Marion Arsinoé, dans l'île de Chypre, a livré un certain nombre de petites statues de terre cuite, mesurant parfois jusqu'à 0m.80 de hauteur, et qui ont été découvertes dans le *dromos* du tombeau. Elles ne se confondent donc point avec les figurines d'offrande, et

1. Musée de Berlin, Invent., nº 1504. Kekulé, *Griech. Skulptur*, p. 176.

jouaient vraiment le rôle de statues funéraires. Une de ces statuettes, remar-



Fig. 70. — Statue de femme assise. Face (Musée de Berlin).

quable par la beauté et la noblesse du type, a dû être exécutée vers la fin du
ve siècle, sinon par un Attique, au moins par un artiste qui s'était pénétré du

style de l'école de Phidias [1] (fig. 72). Haute de 0m,75, elle offre l'image de la



Fig. 74. — Statue de femme assise. Profil (Musée de Berlin).

morte assise sur un trône élégant, grave et solennelle comme une déesse : la

1. Herrmann, *Das Graeberfeld von Marion*, 48e *Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1888, p. 40, pl. I. Notre figure 72 est reproduite d'après cette planche. Cf. Deonna, *La statuaire céramique à Chypre*, p. 16.

main gauche est ramenée vers la poitrine : la droite tenait un attribut. Qu'il y ait encore là un souvenir de l'ancienne croyance suivant laquelle le défunt était élevé par la mort à une condition supérieure, on n'en saurait douter. Mais voici cependant l'idée de deuil et de regret qui s'insinue discrètement, car sur la partie du dossier restée intacte, on voit, modelée en relief, une petite figure de femme affligée qui se répétait certainement de l'autre côté.

Pendant la seconde moitié du vᵉ siècle, les sculptures des stèles attiques représentent fréquemment la morte assise, soit seule, soit en présence d'un de ses proches ou d'une suivante. Par comparaison avec les stèles, nous sommes autorisé à interpréter de la même manière certains types statuaires. Une statue de marbre du Musée de Berlin, exécutée en grandeur demi-nature, montre une femme assise sur un siège muni d'un coussin, le buste droit, la main gauche négligemment posée sur le genou[1] (fig. 73 et 74). L'avant-bras gauche et la tête, travaillés à part, étaient rapportés. Analogue à celui de la prétendue *Pénélope*, le costume se compose d'un chiton ionien aux larges manches agrafées sur les bras, et d'un himation d'étoffe plus épaisse qui drape le bas du corps. Nous n'hésitons guère à reconnaître ici une œuvre attique des dernières années du vᵉ siècle. L'attitude aisée, l'exécution large et ferme de la draperie, indiquent suffisamment qu'elle est postérieure aux sculptures du Parthénon. La statue décorait-elle un tombeau ? On n'en doutera pas, si on la compare à une figure peinte sur un grand lécythe funéraire d'Athènes, appartenant au Louvre[2]. La morte assise devant la stèle peut être rapprochée fort exactement de la statue de Berlin. C'est la même pose, et le même costume. Comme dans la peinture du lécythe, le sculpteur avait représenté une jeune femme dont l'ajustement se rehausse d'une pointe de coquetterie, et dont le chiton, aux plis souples, a glissé sur les épaules, laissant à découvert le cou et la naissance de la gorge. Le marbre de Berlin nous met fort heureusement sous les yeux une statue funéraire exécutée entre les années 420 et 400.

Les bas-reliefs des stèles trahissent nettement le sentiment de la vie réelle. Ces jeunes femmes, que préoccupe souvent le souci de leur parure, qu'entoure l'affection de leurs proches, les artistes les montrent dans des poses aisées, parfois nonchalantes, comme si la sculpture industrielle leur donnait quelque

1. Musée de Berlin, Invent., nº 1464. *Arch. Jahrb.*, *Anz.*, XVIII, 1903, p. 31-32, nº 8, fig. 8. Cf. Kekulé, *Griech. Skulptur*, p. 158. La statue a été achetée à Rome.

2. Voir notre article, *Monuments Piot*, XII, 1905, p. 29 et suiv., pl. III-IV.

chose de cette aisance souveraine qui se concilie heureusement, dans le groupe des dieux de la frise du Parthénon, avec la parfaite noblesse du style. Qu'un sculpteur ait prêté à une statue de tombeau cette sorte d'abandon qui caractérise par exemple l'attitude de la morte dans une belle stèle attique du Musée d'Athènes[1] (fig. 75), il n'y aurait pas lieu d'en être surpris. C'est pourquoi nous croyons pouvoir attribuer un prototype funéraire à un groupe de statues dont les exemplaires les plus remarquables sont conservés au Musée de Florence et au Musée Torlonia à Rome[2]. Avec des variantes de style, le sujet est le même : une femme assise nonchalamment sur un siège à pieds courbes, l'himation drapant de ses plis lâches le bas du corps, les jambes croisées, le bras gauche appuyé sur le dossier, l'autre main posée mollement sur les genoux. Parmi les répliques conservées, une des statues de Florence paraît dériver d'un original du ve siècle (fig. 76). La statue Torlonia semble inspirée par une variante du même original, due à un artiste du début du



Phot. [illegible]

Fig. 75. — Stèle funéraire attique [illegible] Musée national d'Athènes.

1. Stais, *[illegible] du Musée d'Athènes*, [illegible], p. [illegible]. Cf. le beau fragment de Berlin, *[illegible] Skulpt.*, n° 941.

2. Statues du Musée des Offices à Florence : Amelung, *[illegible] Florenz*, n°s 80 et 81. Cf. Heydemann, *Mitth[illegible]*, III, p. [illegible]. Statue Torlonia : *[illegible]*, XI, pl. 11 ; *Annali*, 1879, p. 180 et suiv. ; *[illegible]*, pl. XX. — Répliques au Capitole (Helbig, *[illegible]*, I, n° 468) ; à Vérone ; Milan, *[illegible]*, XI, 1891, p. [illegible].

3. Amelung, *[illegible]*, n° 80.

IVᵉ siècle. Cette dernière est à coup sûr une œuvre grecque de l'époque hellénistique : mais le sculpteur n'a fait que reprendre un type plus ancien pour l'adapter à une statue où l'on a proposé de reconnaître un portrait d'Olympias,



Phot. Alinari.

Fig. 76. — Statue de femme assise (Florence, Musée des Offices).

femme de Philippe de Macédoine, à raison de la présence du molosse couché sous le siège de sa maîtresse. Il est certain que ce type a joui d'une grande faveur, car une des statues florentines nous le montre utilisé pour un portrait d'une dame romaine. Si l'on cherche une date plausible pour la création de l'original, on souscrira volontiers aux conclusions de M. Amelung qui la place

vers 410. L'ampleur des formes, le jet libre et souple de la draperie évoquent le souvenir des plus belles stèles attiques du vᵉ siècle, et cette attitude aisée, abandonnée, fait encore songer à la peinture d'un admirable lécythe blanc du Louvre montrant la morte assise sur un siège semblable[1]. Il y a là des rapprochements trop directs pour qu'on puisse interpréter comme un type divin l'original commun de ce groupe de statues. Nous croyons, avec M. Amelung, qu'il a été créé par un artiste attique pour la décoration d'un tombeau.

Si incomplets que soient les renseignements dont nous disposons, il semble cependant qu'on puisse en dégager quelques conclusions. Pendant la seconde moitié du vᵉ siècle, la statuaire funéraire s'inspire à peu près des mêmes données que la sculpture des stèles. Ce qu'elle représente le plus volontiers, c'est l'image du mort tel qu'il était durant sa vie terrestre. L'idée d'héroïsation n'apparaît pas. Telle statue de tombeau pourrait à la rigueur avoir une autre destination, et servir, par exemple, de statue votive. Il est vrai que la plastique a déjà créé des attitudes pleines de noblesse auxquelles les artistes de la période suivante n'auront rien à changer. Celle qui caractérise avec le plus de force le deuil et le regret de la vie, a déjà trouvé son expression dans une œuvre remarquable, dans la prétendue *Pénélope*. Mais c'est à l'art plus passionné du ivᵉ siècle qu'il appartiendra de varier et de généraliser cette formule, d'y faire passer un sentiment plus pénétrant. Aussi bien, c'est avec les contemporains de Scopas et de Praxitèle que nous allons voir s'épanouir dans sa plus riche floraison la statuaire des tombeaux.

1. Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, I, pl. XXV-XXVI.

CHAPITRE III

LES STATUES FUNÉRAIRES DU IV[e] SIÈCLE

LES IMAGES DES DÉFUNTS

Nous avons déjà indiqué les causes générales qui contribuent à provoquer le grand essor de la sculpture funéraire attique depuis les premières années du IV[e] siècle, jusqu'au temps où le décret de Démétrios de Phalère vient y mettre un terme, entre les années 317 et 307. Accroissement de la richesse privée, orientation nouvelle de l'art, qui, à défaut de grands travaux publics, trouve à s'employer dans les commandes des particuliers, développement de ce qu'on peut appeler l'art bourgeois, progression constante du luxe dans les monuments dus à l'initiative des simples particuliers, tels sont les faits qu'il importe de rappeler ici brièvement.

Une des conséquences de la recherche que les Athéniens du IV[e] siècle apportent à la décoration des sépultures, c'est qu'ils font plus d'une fois appel au talent des maîtres les plus renommés. Les peintres Nicias et Timomachos ne dédaignent pas d'orner de peintures des monuments funéraires[1]. Pausanias décrit en détail une peinture sur marbre, signée de Nicias, qu'on voyait sur une tombe à Triteia, en Achaïe[2]. Des sculpteurs célèbres mettent leur ciseau au service des riches Athéniens soucieux d'embellir leurs sépultures de famille, les πατρῷα μνήματα dont parle Démosthène[3]. Pline signale des œuvres de Praxitèle qui se trouvaient au Céramique, et il faut certainement entendre

1. Voir J. Six, [illegible], *Festschrift für O. Benndorf*, p. 178. Cf. Arvanitopoulos, Ἐφημ. ἀρχ., 1908, p. [illegible].

2. Pausanias, VII, 22, 6.

3. Démosthène, *Contre Macartatos*, 79; *Contre Eubulidès*, 28.

par là des statues funéraires [1]. L'une d'elles nous est connue par une mention spéciale : c'était un cavalier debout auprès de son cheval [2]. On rattache facilement à la même série d'œuvres une autre statue de Praxitèle, la « femme affligée » (*flens matrona*) [3], et des statues analogues (*flentes matronas*) exécutées par un de ses contemporains plus jeune, Sthennis d'Olynthe [4]. Nous verrons plus loin que les monuments conservés nous font connaître des œuvres étroitement apparentées à celles-là pour le sujet. Un des collaborateurs de Scopas au Mausolée, Léocharès, a certainement travaillé pour une clientèle bourgeoise très étendue, si l'on en juge par le grand nombre de statues-portraits et de groupes de familles dont il est l'auteur. Peut-être des stèles de prix, de belles statues tombales sont-elles sorties de son atelier, et il est même permis de supposer qu'il a créé quelques-uns des types utilisés par la sculpture funéraire [5]. L'influence du style des maîtres attiques est d'ailleurs manifeste dans les stèles : on a pu prononcer les noms de Scopas et de Silanion à propos de tel bas-relief qui, par la beauté du style, dépasse la moyenne des simples productions d'atelier [6]. Nous sommes donc fondé à croire que, comme les maîtres de la Renaissance italienne, comme les Rossellino et les Pollaiuolo, les artistes athéniens du IVe siècle ont consacré une part de leur activité à la sculpture tombale.

Le luxe des sépultures se manifeste avec évidence dans les stèles par l'ampleur des dimensions, par l'importance du décor architectural. Les stèles les plus riches prennent la forme d'une véritable chapelle funéraire, d'un *naïskos*, avec ses pilastres d'ante, son architrave et son fronton. Sur la paroi intérieure, les personnages se détachent en un vigoureux relief, parfois même avec une si forte saillie qu'on croit voir des figures en ronde bosse appliquées sur un fond. Ce sont de véritables groupes de famille, où sont réunis les parents, les époux, les enfants, et où ne manquent même pas les personnes de condition servile auxquelles est réservé le rôle de traduire par leur attitude la douleur des

1. Pline, *Nat. Hist.*, XXXVI, 20. « Opera ejus sunt Athenis in Ceramico. » Cf. Wolters, [illegible] XVIII, 1893, p. 6. Je ne puis partager l'opinion de M. Klein lorsqu'il pense que Pline [illegible] l'artiste, transformé en un *Mausolée* [illegible] comme [illegible] à Copenhague. Klein, [illegible]
2. Pausanias, I, 2, 3.
3. Pline, *Nat. Hist.*, XXXVI, 70. Peut-être faut-il interpréter la *Catagousa* de Praxitèle comme une statue funéraire. E. Sellers, *Pliny's Chapters of the Hist. of Art*, p. 5. Furtwaengler croit en retrouver le souvenir dans une statue de femme en bronze conservée à la Glyptothèque de Munich. [illegible]
4. Pline, *Nat. Hist.*, XXXIV, 90. « Idem (Sthennis fecit) flentes matronas. »
5. W. Amelung, [illegible], 1904, II, p. [illegible]
6. Voir Michaelis, *Attische Grabreliefs*, *Zeitschrift für bild. Kunst*, N.-F. IV, p. 233.

survivants. On ne saurait méconnaître l'étroite analogie des types avec ceux qu'a crées l'art attique dans la seconde moitié du vᵉ siècle. Ces bourgeois athéniens drapés dans leur himation, ces femmes assises écartant d'une main le bord de leur voile avec un geste distrait et familier, ces jeunes femmes à la pose recueillie, sont apparentés de très près aux personnages des stèles exécutées vers le temps de la guerre du Péloponnèse. L'art des contemporains et des successeurs de Phidias a trop heureusement réalisé ces types généraux, il les a trop fortement marqués d'un sceau de noblesse et de beauté, pour qu'ils ne s'imposent pas à l'imitation des artistes de la jeune école attique. Que la statuaire s'en inspire également, on le comprend sans peine; aussi bien nous aurons plus d'une fois à constater l'action réciproque qu'exercent l'une sur l'autre la statuaire et la sculpture en bas-relief.

Toutefois, des éléments nouveaux vont entrer en jeu. La plastique funéraire ne saurait échapper aux multiples influences qui, avec Scopas, Praxitèle, Léocharès, Silanion, introduisent dans l'art le pathétique, l'analyse des passions et des sentiments, et le réalisme. Ce changement se manifeste avec évidence dans les stèles. A la quiétude, à l'aisance tranquille qui caractérisent les figures funéraires du vᵉ siècle, font place des émotions d'autant plus pénétrantes que l'expression en reste discrète et contenue. Considérez tel de ces grands tableaux en relief, par exemple la belle stèle de Damasistraté, où la morte est représentée au milieu des siens, recevant le témoignage de leur affection, échangeant avec son mari la poignée de mains qui est le gage de la réunion future[1] (fig. 77): la scène est conçue comme une réunion de famille. Néanmoins l'idée de la mort est partout présente, car c'est autour d'une défunte que s'empressent tous ces personnages, et c'est la mort elle-même qui renouera les liens un instant brisés, quand les noms des survivants, devenus à leur tour des défunts, seront inscrits sur l'architrave de la stèle. C'est pourquoi les visages sont pensifs, recueillis, empreints d'une tendresse grave et mélancolique. En prenant ainsi possession de la sculpture funéraire, le pathétique y introduit les expressions les plus variées du sentiment. Ici, une mère caresse le menton de sa fillette, ou s'incline vers une jeune fille avec une tendre sollicitude[2]. Là, d'un geste affectueux, une femme soutient le bras de son mari; ailleurs la morte elle-même, la tête appuyée sur une main, semble s'affliger sur sa

1. Percy Gardner, *Sculptured Tombs of Hellas*, pl. XXIII. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 410, pl. XCVII.
2. *Att. Grabrel.*, n° [illegible], pl. LXXVIII.



Phot. Alinari.

Fig. 77. — Stèle funéraire de Damasistraté. H. 1 m,15 (Musée national d'Athènes).

propre destinée. Si l'on examine les plus belles stèles attiques de cette époque, si l'on se laisse gagner par le charme discret et indéfinissable qui en émane, on comprend comment, subissant l'influence des grands maîtres, et entraînée par le mouvement général de l'art, la sculpture funéraire a su trouver des sources nouvelles d'émotion. A n'en pas douter, le même esprit doit inspirer les artistes quand ils sculptent en ronde bosse, pour de riches tombeaux, l'image des défunts ou les figures de deuil groupées autour de la sépulture.

Est-il besoin de dire que, pour cette période, les limites chronologiques sont assez flottantes? De même que l'art du IV[e] siècle conserve bien des types qui ont été élaborés au siècle précédent, beaucoup des sujets traités par les sculpteurs resteront en faveur à l'époque hellénistique. Il s'agit d'ailleurs, dans la plupart des cas, d'œuvres exécutées dans des ateliers de marbriers, et auxquelles on ne saurait appliquer la méthode de critique rigoureuse qui convient pour des œuvres de maîtres. Notre objet est donc surtout de caractériser l'évolution qui s'accomplit au IV[e] siècle dans les types de la statuaire funéraire, sans nous interdire d'en montrer la survivance dans des monuments appartenant à une date postérieure.

I. — LES FIGURES D'HOMMES

Les textes nous font connaître quelques statues tombales exécutées au IV[e] siècle. Celle de Xénophon, sculptée en marbre pentélique, se dressait à Skillonte sur sa sépulture[1]. C'était sans doute un portrait, conçu dans le même esprit que les statues honorifiques de personnages illustres, devenues si fréquentes. Un autre texte signale comme un des plus remarquables, parmi les tombeaux de la voie sacrée d'Éleusis, celui du poète Théodecte de Phasélis, qui prit part au concours institué par Artémisia pour l'éloge funèbre de son mari, Mausolos; il était décoré des statues des poètes grecs les plus célèbres depuis Homère[2]. Il est donc permis de croire que, dans certains cas, la sculpture funéraire se confondait avec la sculpture de portraits, et peut-être possédons-nous dans nos musées des effigies de poètes ou d'écrivains qui nous

1. [illegible]
2. [illegible]

conservent des copies de statues tombales [1]. On comprend que l'identification présente des difficultés insolubles.

Pourtant, les artistes restent le plus souvent fidèles aux types généraux et impersonnels, ceux-là mêmes qui constituent le répertoire des sculpteurs de stèles. Pausanias mentionne une statue qu'il a vue encore en place au Céramique d'Athènes, près de la porte du Pirée. Elle était signée de Praxitèle, et représentait un personnage en costume militaire debout près de son cheval [2]. Il n'y a aucune raison de l'attribuer à Praxitèle l'ancien, plutôt qu'au maître de la *Cnidienne*, et l'argument tiré de la présence d'un motif analogue sur les vases apuliens, au début du IVe siècle, est sans valeur [3]. En réalité, le sujet est fort ancien. Il apparaît déjà, avant les guerres médiques, dans les statues votives archaïques, témoin les fragments d'un groupe trouvé sur l'Acropole [4]. D'autre part les



Phot. Alinari.

Fig. 78. — Stèle funéraire de Panaitios (Musée national d'Athènes).

1. M. Reisch remarque justement que beaucoup des statues de poètes et de musiciens mentionnées par les textes sont des statues funéraires ou honorifiques. *Griech. Weihgeschenke*, p. 53.

2. Pausanias, I, 2, 3. Cf. Hitzig-Bluemner, *Pausanias*, I, p. 128.

3. Watzinger, *De vasc. pictis tarentinis*, p. 26. Pour l'attribution de la statue au grand sculpteur Praxitèle, voir Wolters, *Athen. Mittheil.*, XVIII, 1893, p. 6.

4. Winter, *Arch. Jahrb.*, VIII, 1893, p. 142, 146. Il y avait aussi sur l'Acropole une statue archaïque d'Au-

stèles attiques nous font voir qu'il était couramment traité au IVᵉ siècle.



Fig. 79. — Cavalier près de son cheval. Peinture d'un vase du Musée Vivenel (Compiègne).

Une stèle de l'ancienne collection Tyskiewicz montre un personnage barbu, portant le costume des cavaliers athéniens, chlamyde et pétase, tenant sa lance, et debout auprès de son cheval, en présence d'un homme plus âgé [1]. Un motif analogue se retrouve sur des stèles décorées de loutrophores, témoin celle de Panaitios [2] (fig. 78). Enfin le témoignage des vases apuliens atteste que le sujet avait été adopté dans les ateliers de la Grande-Grèce pour des statues funéraires [3]. Sur un vase inédit du Musée Vivenel, à Compiègne [4], est représenté un jeune cavalier armé de la lance, s'appuyant nonchalamment sur son cheval, dans une attitude aisée qui évoque le souvenir de certaines figures praxitéliennes (fig. 79). C'était donc un thème familier à la sculpture funéraire qu'avait traité Praxitèle dans son groupe du Céramique ; mais il l'avait sans doute renouvelé par le

thémion, fils de Diphilos, accompagné de son cheval. Elle avait été dédiée par Anthémion pour rappeler son passage de la classe des θῆτες dans celle des ἱππεῖς : Aristote, Ἀθην. πολ., VII. Cf. Helbig, *Les ἱππεῖς athéniens*, *Mémoires de l'Acad. des Inscr.*, XXXVII, 1902, p. 158.

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, nº 1001. M. Conze pense que la stèle peut encore appartenir au Vᵉ siècle.

2. *Att. Grabreliefs*, nº 1062, pl. CCXVI. Cf. le lécythe d'Hégémon, nº 1065, le lécythe de Théseus, nº 1127, pl. CCXXXV.

3. Watzinger, ouvr. cité, p. 96. Vase de la collection Jatta, nºˢ 409, 424, 425. Vases de Naples, Heydemann, 1851, 2065, 2195, 2009, 2588. Inghirami, I, pl. 00. Vase du British Museum, Walters, *Catal.* IV, nº F 284.

4. Je dois la communication de ce document à l'obligeance de M. Pottier.

rythme des lignes et la grâce du mouvement [1].

Les peintures céramiques de l'Italie méridionale nous apprennent encore par un autre exemple que les types généraux de la statuaire attique ont pénétré dans les ateliers tarentins. Une de ces peintures représente un jeune homme appuyé sur un pilier, tenant de la main droite un oiseau, et de la gauche une palme [2]. Le rapprochement s'impose avec un marbre trouvé à Athènes, au Dipylon, en 1873 [3] (fig. 80). Sur un fond à peine dégrossi se détache la figure d'un éphèbe vainqueur, qui tient une palme de la main gauche, et ramenait la main droite, aujourd'hui disparue, vers la couronne dont sa tête est ceinte. Est-ce un relief ou une statue ? Suivant l'hypothèse la plus plausible, le sculpteur avait commencé une statue ; mais il n'a pas terminé son travail, ni pris le soin de dégager la figure du bloc de marbre où il avait déjà modelé la partie antérieure. L'œuvre inachevée prend ainsi l'aspect d'un bas-relief dont le fond n'aurait pas été ravalé. Au reste, il s'agit ici d'une sculpture médiocre, taillée dans un marbre pentélique de qualité secondaire, et l'analogie avec



Fig. 80. — Statue inachevée d'un jeune athlète, trouvée au Dipylon (Musée national d'Athènes).

1. Je ne crois pas cependant qu'on puisse, comme le suggère M. Salomon Reinach, rapprocher le groupe de Praxitèle d'une terre cuite d'Asie Mineure (*Gazette* [illegible], V, pl. [illegible]), représentant un jeune [illegible] à côté de son cheval. Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 401, n° 4.

2. *Élite des monuments céramographiques*, IV, 80. Watzinger, ouvr. cité, p. [illegible], n° III.

3. Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, V, 1881, p. 65-70, pl. III. Lepsius, *Griech. Marmorst.*, p. [illegible], n° [illegible].

la peinture céramique dont noas l'avons rapprochée nous autorise seule à la placer à une date assez voisine du ivᵉ siècle.



Phot. Alinari.

Fig. 81. — Stèle funéraire d'un jeune homme (Musée national d'Athènes).

A mesure que, dans les grandes stèles en forme de naïskos, les figures prennent une saillie plus forte, et donnent parfois l'illusion de statues qui seraient appliquées contre un mur de fond, le rapport entre la statuaire et ces



Fig. 82. — Stèle funéraire attique trouvée dans l'Ilissos. H. 1m,68 (Musée national d'Athènes).

hauts reliefs devient plus étroit. Il semble que les sculpteurs de stèles prennent souvent des statues pour modèles. Voici tout au moins un exemple digne d'attention. Une stèle d'Athènes, celle d'Antiphilos d'Olynthe, représente en bas-relief un jeune palestrite appuyé contre une loutrophore, les jambes croisées, la main gauche soutenant la tête inclinée[1]. Or, une figure toute semblable reparaît, accompagnée de personnages accessoires, dans une série de stèles attiques. Sur quatre exemplaires plus ou moins complets, le jeune homme est tourné vers la gauche, assis sur un pilier, tantôt escorté d'un petit esclave debout, tantôt en présence d'un personnage plus âgé, son père, suivant toute vraisemblance, tandis qu'un petit serviteur, un enfant, assis au pied du pilier, la tête sur les genoux, semble pleurer son maître[2] (fig. 81). Nous retrouvons la même figure dans une stèle qui est vraiment une



Fig. 83. — Tête d'homme casqué. Détail de la stèle d'Aristonautès.

œuvre de maîtrise, dans le beau bas-relief découvert en 1874 près du lit de l'Ilissos[3] (fig. 82). Ici, le jeune homme, tourné vers la droite, occupe la partie gauche de la stèle. Appuyé contre un pilier, sur les degrés duquel est assis un petit esclave qui semble plongé dans la désolation, il tient un court bâton noueux où l'on reconnaît sans peine le *lagobolon*, l'arme des chasseurs de

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, nº 948, pl. CLXXXIV.
2. *Att. Grabreliefs*, nº 1053, pl. CCX ; 1054, pl. CCX ; 1056, 1057.
3. *Att. Grabreliefs*, nº 1055, pl. CCXI ; Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, nº 698, 701.



Fig. 84. — Stèle d'Aristonautès. H. [illegible]. Musée national d'Athènes.

lièvres[1]. A ses pieds, son chien flaire le sol, comme pour suivre une piste. En face de lui, son père, un vieillard barbu, vêtu de l'himation, le contemple avec tristesse. Si les sculpteurs de stèles ont ainsi reproduit avec persistance cette figure essentielle, tantôt sous un aspect, tantôt sous un autre, la groupant avec d'autres qui varient, n'est-ce pas parce qu'ils avaient pour prototype une œuvre statuaire, une statue de jeune palestrite appuyé contre le pilier qui surmontait le tombeau[2]? Aussi bien, si l'on isole le jeune chasseur de la stèle de l'Ilissos, et si l'on fait abstraction du personnage assez banal qui l'accompagne, rien ne donne mieux l'idée d'une statue de tombeau. L'œuvre est d'ailleurs traitée de main de maître. Le sentiment de la vie éclate dans le modelé large et souple de ce corps robuste ; le visage, au regard dirigé vers le ciel, trahit une expression de rêverie passionnée, celle-là même qui



Fig. [illegible]. — Tête d'un personnage cuirassé. Détail de la stèle de Proklès et de Prokleidès.

caractérise les têtes des statues de Scopas[3]. Ce vigoureux chasseur, nu comme un héros, évoque le souvenir d'une statue célèbre, qu'on s'accorde à considérer comme « scopasienne », le Méléagre du Vatican, et la tête rappelle d'assez près pour la structure et l'intensité du sentiment qui anime le visage, l'admirable

1. Voir Wecker, [illegible], XXII, 1907, p. 109.
2. L'hypothèse a été émise par Weisshaupl, [illegible], p. [illegible]. Cf. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 928.
3. Botho Graef, *Röm. Mitteil.*, IV, 1889, p. 189 suiv. Cf. notre étude sur *Scopas et Praxitèle*, dans la collection *Les Maîtres de l'Art*, p. [illegible] et suivantes.



FIG. 86. — Stèle de Proklès et de Prokleidès. Largeur, 1m,3. (Musée national d'Athènes.)

tête de Méléagre conservée à la Villa Médicis[1]. A n'en pas douter, la stèle de l'Ilissos est due à un artiste d'un rang plus élevé qu'un simple marbrier, et appartenant peut-être à l'entourage de Scopas[2]. Si, comme cela est probable, il a pris pour modèle une statue funéraire, nul doute qu'il n'ait suivi de très près l'original.

On peut, à la rigueur, classer parmi les statues l'effigie du soldat Aristonautès[3] exécutée vers le même temps que la stèle de l'Ilissos (fig. 83 et 84). Si elle s'encadre dans la façade architecturale d'un naïskos, elle n'en donne pas moins l'illusion d'une statue, tellement la saillie du haut relief est accentuée. Aristonautès est représenté avec une armure d'hoplite, cuirassé, et coiffé d'un casque à timbre haut dont le rebord montre les trous destinés à fixer une couronne de bronze. Le bouclier au bras gauche, une courte chlamyde flottant sur l'épaule, il s'avance d'un pas rapide sur le terrain accidenté qui sert de base, comme un soldat marchant à l'ennemi. On a souvent remarqué le caractère « scopasien » du visage, et l'analogie qu'il présente pour le type, pour l'expression pathétique, avec une tête casquée du fronton de Tégée, œuvre de Scopas[4]. Sans doute cette figure pleine de mouvement est due à un artiste tout pénétré de l'enseignement du grand sculpteur de Paros, et c'est sous son influence qu'il a fait passer une telle intensité de vie dans ce visage au front tourmenté, à la bouche entr'ouverte, au regard profond et passionné. A ce point de vue, on peut rapprocher de la stèle de l'Ilissos celle de Proklès et de Prokleidès appartenant, comme la précédente, au Musée national d'Athènes[5] (fig. 85 et 86). Le mort est également un hoplite cuirassé, échangeant une poignée de mains avec son père, un vieillard assis, tandis qu'à l'arrière-plan sa mère le contemple avec un air de gravité pensive. Son visage barbu, aux joues creusées par la fatigue des campagnes, aux yeux enfoncés sous l'arcade sourcilière, a un singulier accent de vérité, comme si l'artiste avait poursuivi la recherche de la vérité individuelle.

La stèle est certainement antérieure au décret de Démétrios de Phalère. Faut-il en conclure que, dès le IVe siècle, la sculpture funéraire vise au réalisme

1. *Antike Denkmaeler*, I, pl. [illegible], p. [illegible] (Petersen).
2. Wolters, *Athen. Mittheil.*, XVIII (1893), p. [illegible]; Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 515.
3. Athènes, Musée national. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° [illegible], pl. CXII. La stèle est certainement plus récente [illegible] du IVe siècle. Cf. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, II, [illegible].
4. *Antike Denkmaeler*, I, pl. XXXV.
5. Conze, *Att. Grabreliefs*, [illegible], pl. [illegible]; Arndt-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. [illegible].

et s'achemine vers le portrait? A vrai dire, nous ne voyons pas apparaître avant l'époque hellénistique le souci de reproduire fidèlement les traits des défunts dans les effigies érigées sur leurs tombes. Mais il ne faut pas oublier qu'au IVe siècle, sans atteindre encore à la précision aiguë de l'époque suivante, la sculpture de portraits a déjà fait de singuliers progrès avec Silanion et ses contemporains. Si les sculpteurs des stèles d'Aristonautès et de Proklès n'ont peut-être pas prétendu conserver avec une parfaite exactitude la physionomie des deux hoplites, ils se sont certainement attachés à la définir, en imprimant à ces figures encore conventionnelles le caractère qui convenait à l'âge et à la condition des défunts, en donnant au visage du premier l'expression héroïque du brave qui marche à l'ennemi, en montrant dans l'autre le soldat énergique, rompu aux rudes épreuves de la guerre.

La préoccupation de donner aux statues tombales une sorte de personnalité, par le détail du costume, par les traits de la physionomie, devait se marquer avec plus de force lorsque le sculpteur avait à exécuter l'effigie d'un étranger. Le cas est fort rare. Nous ne connaissons qu'un seul monument de ce genre ; encore est-il déplorablement mutilé. Les recherches poursuivies en 1907, dans la nécropole voisine de la chapelle d'Hagia Triada, ont mis à découvert un fragment de statue, datant du IVe siècle, et qui paraît être celle d'un personnage en costume perse[1]. Le vêtement se compose d'une tunique à manches, et d'un manteau. Par derrière, tombant sur la nuque, apparaît la partie inférieure de la coiffure, où l'on reconnaît la tiare persique. La statue, dont le revers est à peine travaillé, était assise sur un trône. C'était donc l'effigie d'un Perse en costume national que les fouilles nous ont rendue. On aimerait à savoir quel était cet Oriental, dont la destinée fut d'être enseveli loin de son pays, dans la nécropole d'Athènes.

II. — LES FIGURES DE FEMMES. LE TYPE DEBOUT

Pour les types féminins, les stèles attiques du IVe siècle nous offrent en abondance des termes de comparaison. La sculpture en relief épuise vraiment toutes les données que peuvent suggérer l'âge et la condition de la morte, son rôle dans la vie familiale, ses rapports d'affection avec ses proches : elle traduit

1. Brückner, *Der Friedhof am Eridanos*, p. 80, fig. 50.

la dignité de la matrone athénienne, la tendresse de l'épouse ou de la mère. L'ampleur de ces grands bas-reliefs, qui sont comme des tableaux de famille, lui permet de déployer une richesse de moyens dont ne dispose pas la statuaire. Elle a plus de ressources pour grouper les époux échangeant la poignée de mains traditionnelle, ou représenter la mère entourée des siens, dans des scènes d'un caractère intime.



Fig. 87 et 88. — Têtes féminines. Détails d'une stèle attique (Musée national d'Athènes).

Aussi, les nuances du sentiment y sont-elles rendues avec beaucoup de variété. Ce n'est pas que les types perdent leur caractère conventionnel. Ces femmes aux formes amples et parfois un peu lourdes, noblement drapées dans l'himation ramené sur la tête comme un voile[2], ces jeunes filles aux gestes mesurés et contenus, nous mettent sous les yeux le type généralisé de la femme et de la jeune fille athéniennes. Mais l'art à la fois sentimental et observateur du

1. Voir par exemple Conze, *Att. Grabrel.*, n° 337, pl. LXXXV.

IVe siècle sait y faire passer le reflet des émotions que trahissent les gestes et les attitudes des personnages. Nous détachons d'une stèle attique deux morceaux caractéristiques[1] : la tête d'une jeune femme qui échange une poignée de mains avec une jeune fille debout devant elle, en regardant sa compagne avec une expression de tendresse souriante et passionnée, et celle de la jeune fille, charmante de gravité et de mélancolie discrète (fig. 88). Cette recherche du sentiment ne reste pas étrangère à la statuaire des tombeaux; mais c'est dans des figures isolées que celle-ci la poursuit le plus souvent. Au reste, la plupart des motifs qu'elle traite lui sont communs avec la sculpture en bas-relief et ici encore, le rapprochement avec les stèles s'imposera plus d'une fois.



Fig. 89. — Stèle de Mélité (Musée national d'Athènes).

On peut en effet considérer comme emprunté à la statuaire le type que reproduit une stèle attique exécutée dans les premières années du IVe siècle, celle de Mélité[2] (fig. 89). Accoudée sur un pilier, la morte est debout, tenant de la main droite relevée le bord de l'himation qui la drape de ses plis lâches. Pour la structure et la forme de la coiffure, la tête offre encore certains des caractères de l'art du Ve siècle[3]; d'autre part, l'attitude et le costume évoquent à certains égards le souvenir de l'Eiréné de Képhisodote. C'est sans

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 3[illegible], pl. LXXX.
2. Le Bas-Reinach, *Voy. arch.*, III, pl. 66. Cavvadias, *Catal.*, [illegible]. *Att. Grabreliefs*, n° [illegible], pl. CI.
3. Voir la tête provenant d'une stèle, *Att. Grabreliefs*, n° [illegible], pl. CCLXIX.

doute une statue d'un maître attique contemporain de Képhisodote qui a inspiré le sculpteur[1].



Phot. Giraudon.

Fig. 90. — Statue funéraire (Musée du Louvre).

A une date plus récente, mais encore antérieure à 350, appartient une statue du Louvre, provenant de la collection Campana[2] (fig. 90). C'est une femme debout, vêtue d'un chiton de fine étoffe de laine strié de plis menus, et d'un himation ramené sur la tête en guise de voile. Par un geste que la sculpture grecque a souvent prêté à Héra, et qui est comme une des caractéristiques du type matronal[3], la main gauche écarte avec une sorte de nonchalance distraite le bord du voile, le bras droit est ployé en équerre, et la main soutient le coude du bras relevé vers la tête qui s'incline dans une pose de méditation douloureuse. Le visage a été restauré ; mais nul doute qu'il ne fût empreint de l'expression rêveuse qu'on retrouve dans nombre de bas-reliefs funéraires. L'exécution large, aisée, parfois peu poussée, permet d'écarter l'idée d'une copie romaine. A coup

1. Cf. la pierre gravée représentant une femme appuyée sur un pilier dans une attitude douloureuse. Furtwaengler, *Antiken Gemmen*, pl. XIV, 22.

2. *Cat. sommaire*, n° 976; Overbeck, *Berichte der sächs. Gesellschaft*, 1861, p. 205, pl. V, B-C, (interprétée faussement comme une Pénélope). Voir notre *Hist. de la Sculpt. grecque*, II, p. 581, fig. 300. Héron de Villefosse, *Mon. Piot*, XII, 1905, p. 80, fig. 2. — Cf. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, notice des pl. XX-XXII. Phot. Giraudon, n° 1174.

3. Cf. Amelung, *Bonner Jahrbücher*, 1897, p. 161.

sûr, c'est un original, probablement attique, et il n'est pas moins certain que la statue ornait un tombeau. Comparée aux matrones des stèles du Céramique, notamment à la femme debout de la stèle bien connue de Démétria et de Pamphilé[1], elle offre avec elles des traits de parenté indéniables : même attitude, même costume, mêmes formes un peu lourdes, plus solides qu'élégantes. Nous pouvons d'ailleurs citer un autre exemplaire, également attique, du même type. Le Musée d'Athènes possède une statue de femme drapée dont la tête manque malheureusement[2] (fig. 91). Sans qu'il y ait lieu d'insister sur des analogies évidentes, on y retrouve sans peine la pose, le geste, le costume de la statue du Louvre, avec le même rythme pour les lignes du corps. La différence réside surtout dans l'arrangement du manteau.



Fig. 91. — Statue de femme debout (Musée national d'Athènes).

Pour la forme de la draperie, les statues du Louvre et d'Athènes relèvent encore de la tradition classique inaugurée au ve siècle, et qui se conserve, au début du siècle suivant, dans des œuvres telles que l'Eiréné de Képhisodote. Les sculpteurs des stèles attiques y restent longtemps fidèles ; mais bientôt le type féminin drapé subit une évolution très marquée, caractérisée

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. XL. Arndt-Bruckmann, *Denkmäler*, pl. [illegible]. Voir plus loin, p. 17[illegible], fig. [illegible].
2. Cavvadias, *Catalogue*, no 709.

surtout par une souplesse et une variété plus grandes dans l'agencement des plis du costume. On a fait honneur de cette évolution à l'initiative de Praxitèle. Elle ne serait qu'un des symptômes de l'esprit nouveau qui s'introduit dans la plastique, sous l'influence du maître athénien. Ici se pose donc une question générale, très controversée, celle qu'on a pu appeler « le problème de la draperie » dans le style praxitélien [1]. Nous ne pouvons en aborder l'examen détaillé. Toutefois, l'étude des statues tombales nous conduisant à y toucher, nous devons au moins en rappeler les éléments essentiels.

On sait quelle importance ont prise, dans le débat, les trois bas-reliefs découverts en 1887, à Mantinée, par M. G. Fougères [2]. En dépit des doutes manifestés à plusieurs reprises [3], il est impossible de contester que ce soient ceux-là mêmes dont Pausanias nous a laissé une brève description. Ils décoraient certainement la base d'un groupe représentant Latone et ses enfants, et portant la signature de Praxitèle. Les reliefs sont trop connus pour qu'il y ait lieu de les décrire longuement. Sur une des plaques est représentée la lutte musicale d'Apollon et de Marsyas. Les deux autres montrent six Muses, groupées trois par trois. Sur une quatrième plaque, qui n'a pas été retrouvée, devaient figurer trois autres Muses, complétant le chiffre des neuf sœurs. Or, surtout sur l'un de ces panneaux, on voit apparaître des formes de draperie qui n'ont plus rien de commun avec celles du vᵉ siècle (fig. 92). Un sentiment tout nouveau les a rajeunies et modernisées. La Muse aux doubles flûtes porte un himation rejeté sur l'épaule avec une grâce familière. Sa voisine s'enveloppe dans un manteau qui la drape étroitement, avec un arrangement de plis à la fois élégant, libre et pittoresque, et elle évoque ainsi le souvenir des coquettes figurines tanagréennes dont elle semble être une sœur aînée.

Si les bas-reliefs sont réellement du grand Praxitèle, ou s'il en a tout moins dessiné l'esquisse, comme l'ont affirmé avec M. Fougères plusieurs critiques [4], ils dateraient de sa jeunesse, et prendraient place entre les années 371 et 365. Dès lors la question serait tranchée. C'est bien lui qui aurait introduit cette inno-

1. Voir sur cette question Klein, *Praxiteles*, p. [illegible].

2. Fougères, *Bull. de corresp. hellén.*, XII (1888), p. 105-128, pl. I-III, et *Mantinée et l'Arcadie orientale*, [illegible], avec la bibliographie.

3. Pour la discussion de la date des bas-reliefs, et l'exposé de la théorie qui les attribue à un artiste néo-attique, voir Svoronos, *Das Athener Nat. Museum*, p. 179-186.

4. Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 533, 547. Voir surtout l'étude de W. Amelung (*Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*), dont les conclusions ne sauraient plus être acceptées dans leur ensemble.

vation dans le style de la draperie. La conclusion reste la même si l'on admet que les sculptures sont dues à l'un de ses disciples directs et si l'on met au compte de l'élève une certaine sécheresse d'exécution qu'on ne saurait méconnaître. Dans ce cas, les types des Muses mantinéennes n'en seraient pas moins nés dans l'atelier du maître. S'il faut sans doute arriver aujourd'hui à une



Phot. [illegible]

Fig. 92. — Muses. Bas-relief découvert à Mantinée (Musée national d'Athènes).

solution différente, elle nous ramène en réalité, par un chemin détourné, à la seconde hypothèse. M. Vollgraff a mis en lumière des faits très précis qui permettent d'attribuer le groupe de Mantinée et les bas-reliefs de la base, non plus au grand Praxitèle, mais à son petit-fils, Praxitèle le jeune, un contemporain de Démétrios Poliorcète[1]. L'ensemble daterait, au plus tôt, de la fin du IVe siècle, ou des premières années du IIIe. Dans ces conditions, les Muses mantinéennes seraient l'œuvre, non pas d'un élève immédiat de Praxitèle, mais de son petit fils « qui était sans doute nourri des traditions de son illustre aïeul ».

1. Vollgraff, *Bull. de corresp. hellén.*, XXXII, 1908, p. [illegible].

Les conclusions qu'on avait tirées de l'étude des bas-reliefs restent donc à peu près les mêmes. L'évolution dont ils témoignent, pour le style de la draperie, peut encore être considérée comme une des nouveautés imaginées par le maître athénien, et elle reste à l'actif du sculpteur qui a traité avec une étonnante virtuosité la chlamyde jetée sur le tronc d'arbre où s'accoude l'*Hermès* d'Olympie. Ces formes de draperie praxitéliennes, nous continuerons à les reconnaître dans des statues telles que la *Coré* de Vienne et la soi-disant *Uranie* du Vatican, draperies légères, pittoresques, colorées, pour ainsi dire, et qui épousent librement les contours du corps féminin.



Fig. 93. — Statue de femme trouvée à Karystos
(Musée national d'Athènes).

Qu'elles soient votives, honorifiques ou funéraires, les statues féminines drapées postérieures au premier tiers du IVe siècle trahissent certainement l'influence de cet esprit nouveau. On peut prendre comme exemple une statue du Musée d'Athènes trouvée en Eubée, à Karystos[1] (fig. 93). Comme dans la figure d'une Muse mantinéenne, le manteau rejeté sur l'épaule gauche forme sur la poitrine une masse de plis à la fois souples et serrés qui se distend pour envelopper le coude du bras droit relevé. La statue est-elle funéraire, ainsi que le suppose

1. Le Bas-Reinach, *Voyage arch., Mon. fig.*, pl. 46; Heydemann, *Marmorbildwerke zu Athen*, nº 206; Von Sybel, *Sculpt. zu Athen*, n. 276; Klein, *Praxiteles*, p. 364; Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, nº 716. Elle a été parfois confondue avec une autre statue sans indication de provenance qui se trouvait autrefois dans la stoa d'Hadrien. Heydemann, nº 109; Von Sybel, n. 42. Lepsius a corrigé cette erreur, *Griech. Marmorstudien*, p. 80. Pour le rapprochement de la statue de Karystos avec le style praxitélien, voir Amelung, *Die Basis*, p. 54.



Fig. 94 et 95. — Statue de femme drapée provenant de la collection de Trentham Hall (Brit. Museum).

M. S. Reinach? Des renseignements positifs sur le lieu de la trouvaille nous font défaut. Mais on peut affirmer en toute certitude, grâce au témoignage d'une stèle attique[1], que ce type de femme drapée n'est pas resté étranger à la sculpture funéraire.

Nous mettons au premier rang, parmi les statues tombales du IVe siècle, celle qui, de la collection du duc de Sutherland, à Trentham Hall, a passé en 1907 au British Museum[2]. Elle est reproduite de face dans la planche en héliogravure placée en frontispice; les deux figures ci-jointes la montrent de profil sous deux aspects (fig. 94 et 95). Le caractère funéraire n'en est pas douteux. Elle a même servi deux fois à décorer un tombeau, car elle a été utilisée à l'époque romaine. La base a été retaillée, et porte le nom de Publia Maxima, fille de Sextus Clemens. Enlevée à une nécropole grecque, et probablement au Céramique d'Athènes, la statue a été transportée en Italie, pour être érigée sur la sépulture d'une dame romaine[3]. Elle représente une jeune femme debout, dans une attitude harmonieusement rythmée que détermine la pose de la jambe gauche, un peu ramenée en arrière. L'himation drape sur la tunique, disposé sur la tête comme un voile et rejeté sur l'épaule gauche, enveloppe étroitement de ses plis fluides les formes du corps, et laisse deviner le modelé délicat du bras droit ramené sur la poitrine. Le bras gauche tombe négligemment, la main entortillée dans l'étoffe du vêtement. A la naissance du buste, le cou se dégage d'une sorte de bourrelet de plis. La tête est charmante de grâce sévère. Le visage à l'ovale allongé, la bouche aux lèvres entr'ouvertes, les yeux au regard pensif, le front bas sous la masse des cheveux relevés en bandeaux et serrés par une large bandelette, composent une physionomie juvénile et grave, empreinte d'une douceur mélancolique.

A quelle date placer cette œuvre où l'on reconnaît sans peine, aussi bien à raison du style que grâce à une ressemblance étroite avec les figures des stèles, le ciseau d'un maître attique[4]? Remarquons d'abord que le type n'est pas

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 1084, pl. CCXXI.

2. Cecil Smith, *Burlington Magazine*, mars 1908, p. 331 et suiv., avec deux planches. E.-A. Gardner, *Journal of Hellen. Studies*, t. XXVIII, 1908, p. 138 et suiv., pl. XXVII-XXIX. Cf. S. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, 4e pér., t. III, 1910, p. 81-82.

3. Elle a dû être copiée à Rome. Une réplique se trouve à Florence. S. Reinach, *Répert. stat.*, II², p. 666, 7. Maria Millington Evans, *Burlington Magazine*, septembre 1910, p. 371, avec planche.

4. M. Cecil Smith propose de la placer à la fin du IVe siècle, ce qui nous semble être une date trop basse. M. E.-A. Gardner y voit une œuvre contemporaine de la jeunesse de Praxitèle. Nous serions plus volontiers d'accord avec lui.

absolument nouveau. Il a déjà été traité au Ve siècle, avant 450, par le sculpteur inconnu auquel est dû l'original d'une statue souvent copiée : celle de la femme drapée qui a été restituée par M. Amelung avec la tête dite d'*Aspasie*[1]. Mais combien la différence est frappante entre cette statue à la draperie rigide et la nouvelle venue du British Museum ! Dans l'intervalle prend place toute une évolution de style dont les étapes sont marquées par les figures drapées du Parthénon, et par les prototypes des Muses mantinéennes. A n'en pas douter, la statue de Londres est apparentée à ces dernières, et trahit l'influence des innovations introduites dans la draperie par Praxitèle. Si la tête garde un certain caractère sévère, sans être nécessairement, comme le pense M. E. A. Gardner, « pré-praxitélienne », le vêtement est traité avec un sens du pittoresque et une sorte de naturalisme qu'on ne comprendrait pas dans une œuvre antérieure à la période de floraison du grand sculpteur athénien. D'autre part, l'expression du visage et l'attitude dénotent une recherche discrète du pathétique qui est bien du même temps. C'est à un contemporain de Praxitèle qu'il faut faire honneur de la statue du British Museum. Elle est bien la sœur de la « *flens matrona* » sculptée par le maître de la *Cnidienne*.



Fig. 96. — Tête féminine trouvée à Thasos (Vienne, Collection Wix de Zsolna). D'après les *Wiener Jahreshefte*, XI, fig. 8.

Nous rapprocherons volontiers de la statue de Londres une jolie tête provenant de Thasos, et appartenant à la collection Wix de Zsolna, à Vienne (fig. 96)[2]. Il ne paraît point douteux qu'elle ait été détachée d'une statue tombale. Le voile, ramené sur la tête, encadre un visage pensif, aux traits fins, aux yeux allongés

1. Amelung, *Röm. Mitth.*, XV, 1900, p. 181, pl. III-IV. Voir page 11[illegible], fig. [illegible].
2. H. Sitte, *Wiener Jahreshefte*, XI, 1908, p. 15[illegible]-15[illegible], pl. III-IV, et fig. [illegible].



Fig. 97. — Statue de femme drapée provenant de Thasos. Constantinople. Musée impérial ottoman.

entre des paupières qui semblent à demi closes, tant le regard est noyé, il laisse voir au-dessus du front deux bandeaux divisés par des sillons parallèles. Ce détail de coiffure, aussi bien que le modelé nuancé du visage, crée une certaine analogie entre la tête de Thasos et celle de la *Coré* de Munich, œuvre d'un contemporain de Praxitèle. Ce qui est certain, c'est que l'influence attique se manifeste ici très nettement. En publiant ce remarquable morceau, M. H. Sitte émet l'hypothèse qu'il a appartenu à une statue funéraire représentant la morte debout et drapée de l'himation formant voile. Le type serait identique à celui qui nous est connu par un autre marbre de Thasos, une statue de femme debout, conservée au Musée impérial ottoman de Constantinople (fig. 97). Cette dernière n'est, il est vrai, qu'une œuvre décorative de l'époque hellénistique ou gréco-romaine. Mais le copiste avait certainement sous les yeux un original du ɪvᵉ siècle, et probablement une statue tombale. La forme de la draperie, la pose du bras droit en-

1. Cette dernière est bien connue. Elle a été attribuée par Arndt à Praxitèle (*Festschrift für J. Overbeck*, 1893), p. 96. Cf. S. Reinach, [illegible], pl. [illegible].

2. H. Sitte, art. cit., p. 155, fig. 57. Cf. S. Reinach, *Répert. de la statuaire*, II, p. 660, et Bent, *Journal of Hellenic Studies*, VII, 1887, p. [illegible].

veloppé du manteau, font penser à une œuvre exécutée entre 350 et 320 environ. La statue de Constantinople peut donc nous aider à restituer celle d'où provient la tête de la collection Wix.

Jusqu'ici les statues ne nous ont montré que des images de femmes en pleine jeunesse, ou dans la maturité de leur beauté épanouie. C'est bien là un des traits de cet euphémisme grec, qui s'attache à ne laisser du mort qu'une effigie idéalisée, la plus belle possible. Pourtant, à certains indices, on reconnaît qu'au cours du IVe siècle la sculpture funéraire n'échappe pas à l'influence du réalisme. Nous en avons relevé des traces encore discrètes dans les types masculins des stèles attiques ; un curieux monument nous apprend que, dans les types féminins, les sculpteurs obéissent parfois à la même tendance. Une stèle d'Athènes nous offre une effigie exécutée en haut relief, qui donne l'impression d'une véritable statue[1] (fig. 98). A voir les traits fortement accusés, le menton empâté, on reconnaît une femme d'âge mûr, et la chevelure coupée court, massée en boucles drues et serrées, achève de donner au visage un accent individuel très ressenti.



Phot. Alinari.

Fig. 98. — Stèle funéraire provenant du Dipylon. H. 2m 08 (Musée national d'Athènes).

Nous retrouvons d'ailleurs dans la draperie des formes que nous connaissons déjà, et le geste de la main écartant le manteau n'est pas moins fréquent. Comme tant d'autres, ce relief dérive probablement d'un type statuaire.

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 804, pl. CLI. Stais, *Marbres et bronzes*, n° 966.



Phot. Alinari.

Fig. 99. — Figure féminine provenant d'Andros. H. 1m,7[illegible] (Musée national d'Athènes.)

Il faut placer au IVᵉ siècle la création de certains types généraux, communs à la statuaire iconique et à celle des tombeaux. Ils représentent des formules d'art, où l'attitude, les gestes, la disposition de la draperie, sont définitivement fixés. Dans un temps où l'art attique travaille surtout pour une clientèle bourgeoise, ces formules, créées sans doute par des maîtres, trouvent vite faveur. Elles passent dans le répertoire des sculpteurs hellénistiques et restent en usage pendant toute la période gréco-romaine. Telle est la fortune réservée à un type de femme drapée dont nous connaissons un exemplaire provenant certainement d'un tombeau et conservé au Musée d'Athènes. En même temps qu'un Hermès dont il sera question plus tard, on a découvert dans l'île d'Andros une statue de femme[1] (fig. 99). Placées sur la même base, les deux effigies figuraient un couple de défunts[2]. Dans la

1. Musée nat. d'Athènes, Cavvadias, Catal., n° 219. Le Bas, [illegible] 1846, p. [illegible], pl. LIII, 1; Ross, [illegible] II, p. [illegible]. Cf. Le Bas-Reinach, Voyage, pl. 119; Amelung, Die Basis des Praxiteles, p. [illegible], fig. 7.

2. Je ne crois pas qu'il y ait lieu de reconnaître dans la statue féminine une Perséphone, comme le suppose M. Amelung, [illegible], p. [illegible]. C'est la morte représentée [illegible] sous les traits d'Hermès.

statue féminine, la tête, travaillée à part, a disparu ; il en reste tout le corps, dont l'attitude et la draperie sont très caractéristiques. La jambe gauche est légèrement fléchie. L'himation, drapé sur un chiton de fine étoffe, et rejeté sur l'épaule gauche, enveloppe complètement le bras et s'entortille autour de la main tombante, ne laissant libre que l'extrémité des doigts. Le bras droit est ramené sur la poitrine, soutenu dans une pose aisée par le vêtement qui l'enserre étroitement, tout en dégageant la main. Un pli oblique, dessiné avec décision, souligne le mouvement de la draperie et y met comme un accent de vigueur. Si l'exécution du revers est négligée, le travail, exempt de sécheresse, est d'une bonne tenue, et, comme celui de l'Hermès, accuse encore les traditions d'art du IVᵉ siècle. La statue paraît dater des premières années du siècle suivant.



Phot. [illegible]

Fig. 100. — Figure féminine en haut relief, provenant d'une stèle attique (Musée national d'Athènes).

Le type est bien connu, et a été maintes fois étudié. C'est celui d'une statue célèbre du Musée de Dresde, dite la *Grande Herculanaise*, trouvée au XVIIIᵉ siècle à Herculanum, avec deux autres plus petites, de style analogue[1]. Le problème de l'origine de cette formule d'art a été très discuté, et les avis sont partagés sur le maître auquel il convient d'en faire honneur. La question est liée à celle qui concerne un type très voisin de celui-là et dont

1. Hettner, *Die Bildw. der K. Antikensammlung*, n° 141 ; Clarac, pl. 766, 1889 ; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n° 310. Cf. notre *Hist. de la sculpt. grecque*, II, p. 595, fig. 310 ; S. Reinach, *Rev. arch.*, 1900, II, p. 380-393 ; Waldstein, *Herculaneum*, pl. VII. Pour l'étude de la tête, voir S. Reinach, *[illegible]*, pl. 216-217, p. 174.



Phot. Rhomaïdès.

Fig. 101. — Statue de femme trouvée à Égion. H. 1m,69 (Musée national d'Athènes).

nous devons nous occuper plus loin. Remarquons seulement que, vers la fin du IV{e} siècle, ce type est adopté par la sculpture funéraire. Une stèle en haut relief du Musée d'Athènes, antérieure sans doute au décret de Démétrios de Phalère, le montre déjà modifié dans le goût hellénistique[1] (fig. 100). Nous aurons à rappeler avec quelle prédilection il est reproduit par l'art gréco-romain.

On ne peut guère séparer la statue d'Andros d'un autre type féminin drapé, créé dans le même temps, celui qui nous est connu par une statue funéraire du Musée d'Athènes, trouvée à Égion, en Achaïe[2] (fig. 101). Comme celle d'Andros, elle a été découverte avec une statue masculine, représentant le mort héroïsé en Hermès[3]. C'est une œuvre mé-

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. CLIII. La date voisine de 340, proposée par M. Amelung (*Die Basis*, n° [illegible]), me paraît beaucoup trop élevée.

2. Cavvadias, *Catal.*, n° [illegible]; *Annali dell' Inst.*, 1861, p. 62; *Athen. Mittheil.*, III, 1878, p. 95, pl. XVI (Koerte). Arndt-Bruckmann, *Denkmäler*, pl. 558, fig. [illegible].

3. Nous étudierons plus loin la statue d'Hermès exécutée d'après un type plus ancien et qui n'est point spécialement funéraire.

diocre d'époque romaine : mais le prototype appartient certainement au IVe siècle. Elle dérive en effet du même original qu'une des statues d'Herculanum conservées à Dresde, la *Petite Herculanaise*[1], et qu'une jolie statue hellénistique trouvée à Délos[2] (fig. 102). A vrai dire, ce second type n'est qu'une variante du premier, celui de la statue d'Andros et de la *Grande Herculanaise*. Le changement de la jambe qui supporte le poids du corps a déterminé l'inversion du rythme ; le mouvement du bras droit s'est accentué ; la main est devenue active pour saisir les plis du manteau et les ramener vers l'épaule ; la draperie a pris un caractère moins stable et pour ainsi dire momentané. Les auteurs des copies d'Ægion et de Délos ont conservé un des traits caractéristiques du modèle, la chevelure divisée en bandeaux bouffants, comme celle de la *Grande Herculanaise*. Ce genre de coiffure, qu'on a appelé parfois la « frisure en côtes de melon » était en usage au IVe siècle, et paraît avoir été surtout attribué aux statues iconiques ; on le retrouve dans la statuette de Compiègne qui nous a conservé la copie de la *Corinne* de Silanion[3], et dans plusieurs têtes rattachées souvent par les critiques, sans raison décisive, au cycle praxi-



Phot. [illegible]

Fig. 102. — Buste d'une statue de femme trouvée à Délos (Musée national d'Athènes)

1. Hettner, *Die Bildw. der K. Antikensamml.*, p. 92, n° 140 ; Arndt-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. 558 et texte ; Waldstein, *Herculaneum*, pl. VII.

2. Couve, *Bull. de corresp. hellén.*, XIX, 1895, pl. VII, et *Rev. arch.*, 1897, II, pl. XII ; Staïs, *Marbres et bronzes*, n° 1827.

3. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1898, I, p. 161, pl. 5 ; Bernoulli, *Griech. Ikonographie*, I, p. 89, fig. 14.

télien[1]. Comme celui de la statue d'Andros, le type de la statue d'Egion a donc été crée au IV[e] siècle, et à en juger par le nombre des répliques, il a joui à l'époque romaine d'une popularité au moins égale. Si, faute de documents, nous ne pouvons affirmer qu'il a passé de bonne heure dans la statuaire funéraire attique, on jugera cependant l'hypothèse fort vraisemblable.

Que les prototypes des statues d'Andros et d'Egion, ou mieux de la *Grande* et de la *Petite Herculanaise*, appartiennent au IV[e] siècle, personne ne le conteste. Mais à quel maître convient-il d'en attribuer l'invention? Pour M. Amelung, le premier serait dû à Praxitèle, le second à l'un de ses élèves[2]. M. Arndt ne les sépare pas, et incline à y voir des œuvres de Praxitèle, exécutées vers le milieu du IV[e] siècle[3]. M. S. Reinach en fait honneur à Lysippe, et reconnaît dans les *Herculanaises* des copies de figures de Muses exécutées pour Mégare par le maître de Sicyone[4]. Mais pourquoi se condamner à choisir entre Praxitèle et Lysippe? Vers 350, ou plus tard, il ne manque pas d'artistes capables de mettre à profit les nouveautés introduites par le maître de la *Cnidienne* dans le traitement de la draperie. La vogue des statues-portraits leur en fournit souvent l'occasion, témoin le groupe de famille signé par Sthennis et Léocharès, et dédié sur l'Acropole[5]. En réalité, ces statues de femmes drapées correspondent très exactement aux statues d'orateurs et de poètes qui se multiplient dans la seconde moitié du IV[e] siècle et dont le *Sophocle* du Latran et l'*Eschine* du Musée de Naples sont des exemples bien connus. Si l'on rapproche ces deux séries, on y retrouve des traits communs, la pose du bras enveloppé dans le manteau, l'attitude à la fois aisée et étudiée, comme il sied dans une effigie d'apparat. Ce n'est point, croyons-nous, pour des images de déesses ou de Muses que les types des *Herculanaises* ont été créés. Nés des progrès croissants de la statuaire iconique, ils s'adaptent à merveille aux exigences du genre et représentent bien cet idéal moyen de noblesse et de tenue qui convient à une statue-portrait[6]. En

1. Ainsi la *Coré* de Munich (Furtwaengler, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 176; Arndt, *Festschrift für J. Overbeck*, p. 95 et suiv.; Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. 175) et la tête Kaulbach (Arndt, *Zeitschrift des münchener Altertumsvereins*, XI, 1900, p. 4. Cf. Klein, *Gesch. der griech. Kunst*, II, p. 391). Le caractère praxitélien de ces têtes n'est pas certain. M. S. Reinach remarque avec raison qu'on ne retrouve ce genre de coiffure dans aucune des œuvres de Praxitèle (*Rev. arch.*, 1900, II, p. 397).

2. Amelung, *Die Basis des Praxiteles*, p. 30 et suivantes.

3. Arndt-Bruckmann, *Denkmaeler*, notice de la pl. 558.

4. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1900, II, p. 397.

5. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 83.

6. M. Urlichs pense que les trois statues originales avaient pu décorer un tombeau (*Denkmaeler griech. und*

regard des fantaisies familières des coroplastes, qui, vers le même temps, montrent la femme grecque portant un costume identique avec une grâce plus libre et plus abandonnée, ils apparaissent comme des formules vraiment sculpturales, précises, arrêtées, définitives, auxquelles l'art ne pourra plus rien ajouter. Ainsi s'explique leur longue et persistante popularité.

III. — LES FIGURES DE FEMMES. LE TYPE ASSIS

L'art du Ve siècle avait reçu de la sculpture archaïque le type de la morte assise et trônant, comme une divinité, dans une attitude solennelle. Il le lègue à celui du IVe siècle, mais déjà dégagé de tout caractère d'héroïsation, et, pour ainsi dire, humanisé. Dans les tableaux de famille qui remplissent le champ des grandes stèles attiques, rien n'est plus fréquent que l'image de la morte, épouse ou mère, assise au milieu des siens, drapée dans l'himation avec la dignité qui convient à la matrone athénienne. Nous n'en saurions citer un plus bel exemple que celui de la stèle de Démétria et de Pamphilé, encore en place au Céramique d'Athènes[1] (fig. 103). L'artiste a réuni là les types les plus expressifs de la sculpture funéraire du IVe siècle, celui de la femme debout que nous venons d'étudier, et celui qui va retenir notre attention. L'une des défuntes, Pamphilé, est assise sur un siège très riche, dont les accoudoirs sont supportés par des sphinx. Mais avec quelle discrétion et quelle mesure est traduite l'idée que cette femme n'appartient plus au monde des vivants! Une ombre de mélancolie sur le visage pensif, empreint d'une tristesse apaisée, le geste de la main qui écarte les plis du manteau, voilà ce qui donne à cette figure, d'ailleurs si élégante dans sa pose aisée et libre, le caractère d'une effigie tombale, et lui imprime comme un sceau de noblesse et de gravité.

Nul doute que la statuaire des tombeaux n'ait aussi traité dans le même esprit ce type matronal, et il nous est facile de l'évoquer, grâce à une stèle encore en place au Dipylon[2] (fig. 104). Elle nous conserve probablement

roemisch. Skulptur, Handausgabe, Munich, 1898, p. 175). Ce n'est qu'une hypothèse. Mais je suis d'accord avec M. Urlichs pour croire que les types ont été créés ensemble, et conçus comme des statues iconiques.

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. XX. Cf. pl. XL. Arndt-Bruckmann, *Denkmaeler*, pl. 528.

2. *Att. Grabreliefs*, pl. XX, nº 41. Bruckner, *Der Friedhof am Eridanos bei der Hagia Triada zu Athen*, p. 98-100, fig. 64.

l'effigie d'une Messénienne, femme de Philoxénos, et la sépulture date de l'année 369 environ. Le fond du haut relief ayant disparu, la figure prend l'aspect d'une statue, si bien qu'elle a été parfois signalée comme une œuvre en ronde bosse[1]. C'est une femme dans la maturité de l'âge, assise sur un siège carré muni d'un coussin et drapé d'une étoffe. Le buste est droit ; les pieds posent sur un tabouret. N'est-ce pas ainsi qu'on se représente une statue funéraire de femme assise, exécutée par un contemporain de Képhisodote, au temps de la jeunesse de Praxitèle ?



Phot. Alinari

Fig. 104. — Stèle de Démétria et de Pamphilé (Athènes, nécropole du Céramique).

Fort à propos, une statue du Musée Barracco, à Rome, vient combler une lacune, en nous fournissant, précisément pour cette période, un exemple caractéristique[2] (fig. 105). On n'hésite point à reconnaître une œuvre de beau style attique dans cette figure de femme drapée à laquelle manque malheureusement la tête. Elle est assise sur un siège carré en forme de pilier, dont les faces sont

1. S. Reinach, *Répert. stat.*, II, p. 688, 4.
2. *Catal. du Museo di scultura antica, Fondazione Barracco*, nº 100. J'exprime ici tous mes remerciements [illegible] M. le sénateur Giovanni Barracco, qui a bien voulu, avec une parfaite obligeance, me communiquer une photographie de cette statue.

simplement dégrossies, comme si le sculpteur avait laisse au peintre le soin de terminer le travail. L'attitude rappelle d'assez près celle de la morte dans la stèle mentionnée plus haut. Le buste est redressé ; le bras gauche retombe sur les genoux dans une pose pleine de naturel et d'abandon, tandis que la main droite est ramenée vers la poitrine. L'analogie que nous signalions avec la figure de la stèle se poursuit dans le costume : c'est le même chiton à manches courtes et étroites, formant à la partie inférieure des plis droits et profonds. L'himation, dont une extrémité retombe derrière l'épaule gauche, enveloppe tout le côté droit, revient entourer le buste, et couvre de beaux plis amples la partie inférieure du corps. Si l'on hésitait à reconnaître ici une statue funéraire, les doutes seraient levés, grâce à un détail significatif. Nous retrouvons en effet dans les stèles attiques du IVe siècle cette pose du bras enveloppé dans le manteau et ramené vers le cou : c'est comme le geste de deuil par lequel les sculpteurs traduisent, dans l'effigie de la défunte, l'idée de la méditation douloureuse [1]. Ainsi, nous sommes conduits à placer au IVe siècle l'exécution de la statue Barracco. Remarquons cependant qu'à bien des égards, elle se rattache encore à une tradition plus ancienne. L'attitude a une gravité tranquille et le style



Fig. 104. — Femme assise. Fragment d'une stèle funéraire (Athènes, nécropole du Céramique).

1. Voir par exemple un fragment de stèle, Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 97, pl. XXXVIII.



Fig. 106. — Statue de femme assise. H. [illegible] (Rome, Musée Barracco).

large et simple de la draperie ne trahit aucune recherche de virtuosité. L'artiste semble s'être souvenu des enseignements donnés par les modèles attiques postérieurs aux sculptures du Parthénon, et c'est une date voisine de l'année 380 que nous assignerions volontiers à son œuvre.

Il faut descendre plus bas, vers la fin du IVe siècle, ou même plus tard, pour rencontrer des statues féminines dérivées du même type. L'une d'elles provient de la nécropole de Chalcis[1] (fig. 106). La morte s'accoudait du bras gauche sur le dossier d'un fauteuil en forme de *klismos* ; la corbeille à laine placée sous le siège suffit à caractériser nettement la figure comme celle de la femme inhumée dans le tombeau. La pose du torse, un peu rejeté en arrière, trahit la recherche d'un mouvement aisé et un peu abandonné. A vrai dire, c'est comme une variante d'un type créé au Ve siècle, celui dont les statues du Musée Torlonia et de Florence nous ont conservé des répliques.



Fig. 106. — Statue de femme assise provenant de la nécropole de Chalcis (Musée de Chalcis).

Même mouvement dans une statue plus récente encore, conservée au Musée d'Athènes, et trouvée dans l'île de Rhénée[2] (fig. 107). La statue, inachevée, est restée à l'état d'ébauche. Une femme, aux formes pleines, et un peu lourdes, vêtue d'un chiton de fine étoffe transparente et d'un himation, est assise sur un siège à peine dégrossi qui a

1. Photographie de l'Institut allemand d'Athènes, *Chalkis*, 1. La statue est indiquée comme se trouvant à la Démarchie. *Mon. Piot*, IV, 1898, p. 226, fig. 1. S. Reinach, *Répert. stat.*, II, p. 687, 4.

2. Cavvadias, *Catal.*, n° 380, et bibliogr. citée. Milchhoefer, *Athen. Mitteil.*, IV, 1879, p. [illegible] Lepsius, *Griech. Marmorst.*, 410.

l'aspect d'un rocher. Le bras droit était porté en avant, le gauche plié au coude. On retrouve aisément ici l'attitude de la statue de Chalcis, mais déjà mo-



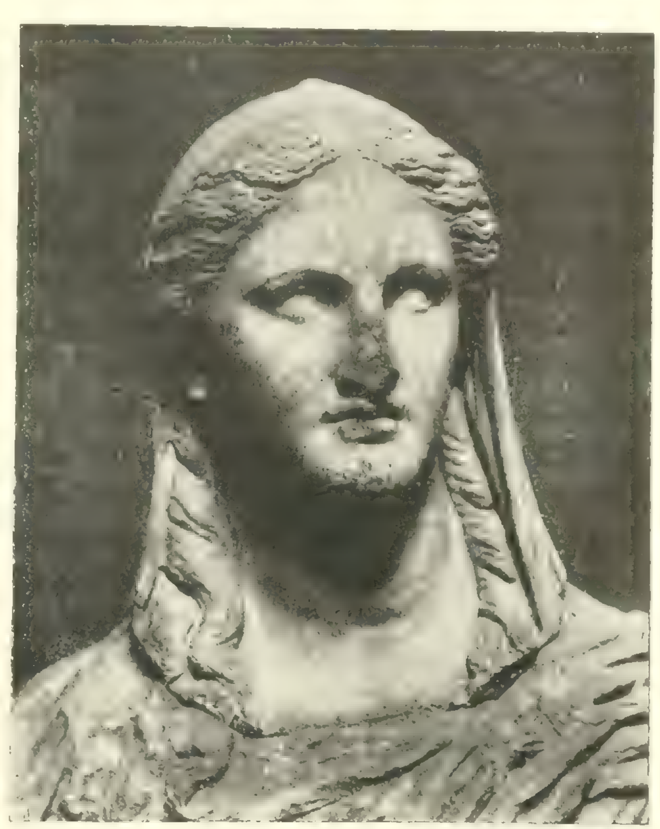
Phot. Alinari.

FIG. 107. — Statue de femme assise, trouvée dans l'île de Rhénée (Musée national d'Athènes).

difiée par le goût hellénistique, car la statue de Rhénée n'est pas antérieure au IIIe siècle. Au reste, l'attribution funéraire de cette sculpture n'est qu'une hypothèse, justifiée seulement par des analogies pour le type et par l'expression

pensive du visage. Il est possible que la statue ne représente pas proprement la morte, mais ait été exécutée pour figurer sur un tombeau comme une image de deuil.

Une des plus belles créations de l'art grec, au IVe siècle, est l'admirable statue de Déméter, trouvée à Cnide, et rapportée par C. T. Newton au British Museum[1]. Elle est bien connue, et nous n'avons pas à décrire longuement ce pur chef-d'œuvre de la plastique hellénique, cette noble figure de la déesse assise, drapée dans les plis lâches de l'himation qui l'enveloppe comme un voile de deuil, immobile, le buste un peu affaissé, la tête droite, les yeux noyés sous l'ombre des paupières, comme si sa pensée restait obstinément fixée sur le souvenir de sa fille disparue ; vivante image de la douleur maternelle, dont le temps a pu amortir l'âpreté, sans effacer la tristesse qui donne à la physionomie une poignante expression de rêverie songeuse et résignée. Le marbre de Londres est sans doute l'œuvre d'un des maîtres attiques qui ont suivi en Asie Mineure Scopas et ses collaborateurs appelés à Halicarnasse pour les travaux du Mausolée. On a proposé d'en faire honneur à un disciple de Praxitèle[2] ; mais l'auteur semble n'être pas resté étranger aux enseignements de Scopas. Si le lieu de la découverte ne fournissait un argument décisif pour identifier



Phot. Mansell.

Fig. 108. — Tête de la statue de Déméter trouvée à Cnide (Londres, British Museum).

1. A.-H. Smith, *Catalogue of Greek Sculpt.*, II, n° 1300, pl. XXIV.
2. Klein, *Praxiteles*, p. 368-371.

comme une Déméter la statue de Cnide, on pourrait songer à une statue de tombeau, tant l'artiste a mis de mélancolie concentrée et pénétrante dans ce beau visage dont le regard semble poursuivre une chère vision de tendresse (fig. 108). C'est bien la mère douloureuse, absorbée dans le regret de sa fille ravie par Hadès.



Fig. 109. — Tête féminine en haut relief, provenant d'un tombeau d'Érétrie. H. 0m,37 (Musée de Berlin).

La sculpture funéraire a certainement connu un type très voisin de celui de cette figure de femme assise, immobile, drapée dans l'himation qui recouvre la tête comme un voile de deuil. Une tête de femme provenant d'Érétrie, et détachée d'une stèle en haut relief, trahit un apparentage évident avec la Déméter de Cnide[1] (fig. 109). C'est une pure œuvre attique du IVe siècle. Nous sommes donc en droit de restituer à une statue tombale une autre tête du Musée de Berlin, provenant d'Andros[2]. Exécutée au IIIe siècle, sinon plus tard encore, et d'ailleurs assez mal conservée, elle n'offre qu'une analogie lointaine avec la tête de la statue de Londres. On y retrouve cependant le détail caractéristique du pli formé par le voile au-dessus de la raie de la chevelure, qui vient briser heureusement la ligne dessinée par le bord

1. Musée de Berlin, *Beschreibung*, n° 743. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, pl. XII, XIII, XIV.
2. Musée de Berlin, *Beschreibung*, n° 744. *Coll. Sabouroff*, pl. XI.

de l'étoffe. Même détail dans une tête du Louvre, découverte en Asie Mineure, à Tralles[1] (fig. 110 et 110 *bis*). Comme celle de la statue de Cnide, elle s'adaptait à un corps travaillé à part, et sans doute exécuté dans un marbre différent. Assurément, la tête de Tralles, œuvre d'un praticien du IIIe siècle, est d'une



Fig. 110 et 110 *bis*. — Tête de femme voilée provenant de Tralles. H. 0m,37 (Musée du Louvre).

facture hâtive et peu poussée. Elle s'éclaire cependant d'un reflet du grand style attique et doit au modèle dont le sculpteur s'est inspiré son caractère de gravité, que rehausse l'agencement du voile posé sur les bandeaux de la chevelure.

Telle est, au IVe siècle, la supériorité des ateliers d'Athènes, que les types funéraires créés par eux s'imposent à l'imitation dans tout le monde grec. Ils pénètrent à Chypre, portés par ce même courant qui introduit dans la grande île

1. J'ai publié cette tête dans les *Mélanges Perrot*, p. 54-58, pl. I.

tant de modèles attiques copiés par les coroplastes de Kittion et d'Idalion. L'image de la femme voilée et assise, telle que nous venons de la décrire, y est en faveur pour la décoration des tombeaux ; mais ces statues, les sculpteurs chypriotes les exécutent dans la matière qui leur est le plus familière, c'est-à-dire en pierre calcaire. Leurs œuvres n'ont d'ailleurs qu'une faible valeur d'art et ne nous retiendront pas longtemps. On connaît un certain nombre de têtes féminines en calcaire étroitement apparentées à celles d'Andros et de Tralles ; même forme de coiffure ; même pli du voile au-dessus du front. Une tête du Louvre, qu'on peut dater du IVe ou du IIIe siècle, répond à ce signalement[1]. D'autres appartiennent à la collection de Clercq. L'une d'elles, provenant d'Idalion, est remarquable par l'expression pathétique du visage ; la tête un peu rejetée en arrière, la bouche entr'ouverte, le regard dirigé vers le haut évoquent comme un lointain souvenir de la statue de Niobé et permettent de croire que le sculpteur s'est inspiré d'un modèle relevant plus ou moins directement de la tradition de Scopas[2]. Il est fort probable que la plupart de ces têtes appartenaient à des statues assises[3]. Dans une statuette de calcaire de la collection de Clercq, montrant une femme assise et voilée, la tête est semblable à celles que nous venons de mentionner[4].

La Grèce du Nord nous fournit encore un exemple de la popularité qui s'attache au type voilé. C'est une tête de femme en marbre de Paros, appartenant au Musée du Louvre, que M. Heuzey a rapportée d'Apollonie d'Épire[5] (fig. 111). Elle s'encastrait dans un corps travaillé à part ; les sections à surface lisse qu'on observe à la partie supérieure et sur le côté gauche indiquent l'emploi de ces pièces de rapport dont les sculpteurs grecs faisaient un si fréquent usage[6].

1. Louvre, S. 540. Ancien fonds. La tête provient, suivant toute vraisemblance, des envois de la mission de Vogüé ou de la mission Rey.

2. De Ridder, *Collection de Clercq*, t. V, *Les antiquités chypriotes*, pl. XVII, p. 111, nº 101. Cf. pl. XVIII, p. 111, nº 100.

3. Il y a cependant des têtes analogues appartenant à des statues debout. De Ridder, ouvr. cité, pl. X, p. 61, nº 48.

4. De Ridder, ouvr. cité, pl. VII, p. 60, nº 17. Cf. Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, pl. CLXXXVII, 1-14, p. 475, 6. Statuettes de terre cuite provenant de la nécropole de Marion Arsinoé.

5. Heuzey, *Mission de Macédoine*, p. 315, pl. 32, et *Monuments grecs de l'Association des Études grecques*, 1873-1874, p. [illegible] et pl. 1 ; S. Reinach, *Têtes antiques*, p. 104, pl. 134, et la bibliographie citée.

6. Je ne crois pas que la tête provienne d'un haut relief, comme le pensent Furtwaengler (*Athen. Mittheil.*, VIII, 1883, p. 196, et *Coll. Sabouroff*, *Introd.*, p. 12) et Wolters (*Gipsabgüsse*, nº 1279). La section du côté gauche n'indique nullement que la tête fut appliquée sur un fond. Pour les exemples de pièces de rapport, voir Héron de Villefosse, *Mon. Piot*, I, p. 72, et notre article dans le *Recueil de Mémoires pour le centenaire de la Société des Antiquaires de France*, p. 81-86.

L'exécution n'est pas exempte de sécheresse, et la chevelure est traitée par stries régulières qui rappellent la méthode des sculpteurs archaïques[1]. Il est cependant certain que l'artiste épirote a copié un modèle attique du IVᵉ siècle, et la sévérité des traits, leur raideur pourrait-on dire, est due à l'inexpérience du praticien, qui travaillait probablement au IIIᵉ siècle. D'après une interprétation qui a trouvé faveur, la tête serait celle d'une Déméter[2]. Mais nous connaissons assez de statues funéraires voilées, traitées suivant un type très voisin de celui de la Déméter assise, pour admettre que la statue d'Apollonie se dressait sur un tombeau. Elle représentait sans doute la morte assise, la tête un peu inclinée, dans une attitude de deuil dont nous allons trouver d'autres exemples plus décisifs.



Phot. Giraudon.

Fig. 111. — Tête de femme voilée provenant d'Apollonie d'Épire (Musée du Louvre).

1. L.-R. Farnell rapproche de la tête d'Apollonie une tête de Déméter du musée de Copenhague dont les cheveux sont traités de la même manière (*Journal of Hellenic Studies*, IX, 1888, p. 31).

2. Overbeck, *Kunstmythologie*, III, *Demeter*, p. 689.

IV. — LES FIGURES DE FEMMES. LE TYPE PLEUREUSE

Nous désignons ainsi le type qui a trouvé sa première forme au ve siècle, avec la *Pénélope* du Vatican. La peinture céramique n'a pas tardé à l'adopter et à le populariser. Les lécythes attiques montrent parfois la morte assise sur les degrés de la stèle, dans une attitude recueillie[1]. Il est d'ailleurs hors de doute que cette pose convient aussi bien aux femmes qui se lamentent sur le tombeau[2]. Cette formule d'art a une portée très générale, et nous aurons à le constater en étudiant les statues de pleureuses. Mais il est certain que l'art du IVe siècle l'a appliquée aux figures de défuntes, et, sur ce point, le témoignage des stèles est significatif. C'est bien la morte qui, dans la stèle de Lowther Castle provenant d'Acharnes, est assise sur un siège richement orné, la tête inclinée, écartant d'une main les plis de son voile (fig. 119). Il suffit de comparer cette figure à la *Pénélope* pour mesurer tout le changement qui, sans modifier sensiblement la donnée générale[3], y a introduit une expression nouvelle. Tandis que la pose de la *Pénélope* trahit seule son affliction, ici le



Fig. 119. — Stèle attique provenant d'Acharnes. Lowther Castle. (D'après les *Attische Grabreliefs*.)

1. Voir la vignette en tête de la notice des planches XV, XVI, XVII de la *Collection Sabouroff*.

2. Voir sur cette question, E. Pottier, dans Dumont et Chaplain, *Les Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 187. La femme qui se désole sur un lécythe du British Museum (Murray, *White Athenian Vases*, pl. X) est sans doute une survivante.

3. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 572, pl. CXIV, CXV. M. S. Reinach l'a donnée à tort comme une statue (*Répertoire*, II, p. 683, 1). — La morte a une attitude analogue dans un beau fragment de stèle du Louvre (Hamdy Bey et Th. Reinach, *Nécropole royale à Sidon*, p. [illegible]).

visage s'empreint d'une mélancolie profonde, l'attitude est lasse, abandonnée ; il semble que la morte s'apitoie elle-même sur son propre sort. Est-ce là, comme on l'a dit, l'indice que l'idée de la mort a subi une évolution dans l'âme grecque, et que les sculpteurs ont voulu répondre au sentiment populaire en traduisant une sorte de conception pessimiste, celle du défunt « prévoyant dès cette vie sa triste destinée[1] » ? Il y a quelque subtilité dans cette hypothèse, et peut-être est-il plus simple de chercher l'explication dans un fait d'ordre plus général, dans le mouvement qui entraîne l'art du IVe siècle vers la recherche du sentiment et de l'émotion. Est-il besoin de rappeler longuement quelle place l'art de Scopas ménage au pathétique et comment les critiques anciens font honneur à Praxitèle d'avoir « mêlé au marbre les passions de l'âme ? »

Si nous ne trouvons pas en Attique de statues dérivées du même type que celui de la stèle d'Acharnes, il ne faut l'attribuer qu'au hasard des découvertes. Nous connaissons au moins des œuvres qui en dérivent. C'est certainement aux ateliers d'Athènes que les modeleurs de Chypre ont emprunté le type de la morte assise dans l'attitude du deuil. Les nécropoles chypriotes, en particulier celles de Marion-Arsinoé, ont livré une nombreuse série de grandes statuettes en terre cuite, hautes parfois de $0^{m},80$, où il faut reconnaître à coup sûr des images de défuntes. Distinctes des figurines d'offrande, qui sont de dimensions plus faibles, elles ont été déposées dans le couloir ou *dromos* qui donnait accès à la sépulture, et remplissaient l'office de statues funéraires[2]. Elles datent en général du IVe et du IIIe siècle, et reproduisent, souvent avec quelque gaucherie, des modèles attiques du IVe siècle. Nous reproduisons ici une de ces grandes statuettes qui appartient au Musée du Louvre et provient de la nécropole de Marion[3] (fig. 113). A travers les déformations imputables au modeleur chypriote, on reconnaît sans peine l'imitation d'une de ces statues qui peuplaient le Céramique d'Athènes. L'expression du visage, empreint d'une douceur praxitélienne, la pose de la tête inclinée et soutenue par la main gauche, la forme de la draperie, tout trahit l'influence du style attique, et permet d'attribuer le monument à la première moitié du IVe siècle.

1. De Ridder, *L'idée de la mort en Grèce à l'époque classique*, p. 186.

2. Voir Herrmann, *Das Graeberfeld von Marion auf Cypern*, 48e *Progr. zum Winckelmannsfeste*, 1888, p. 40 et suiv. Cf. Winter, *Typen der figürl. Terrakotten*, I, p. LXXXIX et suiv. Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, pl. CLXXXV-VII. Myres, *Catal. of the Cyprus Museum*, nos 5007-5013. Deonna, *Les statues de terre cuite en Chypre*, p. 16.

3. Croquis dans Herrmann, *Das Graeberfeld*, p. 45, fig. 46. Cf. *Mon. Piot*, IV, 1898, p. 208, fig. 1. Tête analogue, Herrmann, ouvr. cité, pl. II.

Les grandes statues assises étant fort rares, il convient de faire une place importante à un groupe plus grand que nature conservé au Musée gréco-romain d'Alexandrie (fig. 114)[1]. Il est sculpté dans un bloc de ce calcaire nummulithe, pétri de coquilles et d'un grain friable, que les artistes alexandrins ont souvent employé à l'époque hellenistique; c'est donc une œuvre exécutée en Égypte, au temps des premiers Ptolémées. La nature de cette pierre ne se prêtant pas au travail serré du marbre, l'artiste a procédé par grandes masses, simplifiant le modelé, laissant le revers à peine dégrossi, et visant surtout à l'effet d'ensemble. Mais le groupe n'en est pas moins d'un beau caractère. Sur un siège carré recouvert d'un coussin est assise une femme dont les formes ont toute l'ampleur de la maturité. Ses pieds posent sur un tabouret muni de supports figurant des pattes de lion. Le bras droit, mollement fléchi, retombe inerte sur le genou; le bras gauche relevé, et enveloppé des plis du manteau, soutient le menton. Si mutilé qu'il soit, le visage garde une expression songeuse, rendue plus intense par la direction du regard levé vers le ciel. Aux côtés de la femme assise, une fillette se tient debout, un bras ramené sur la poitrine, la main



Fig. [illegible]. — Femme assise. Statuette en terre cuite provenant de Chypre. Musée du Louvre.

(1) Signalé par C. Schmidt, [illegible], XI, 1896, [illegible], p. [illegible]. Publié ce groupe, *Mon. Piot*, IV, 18[illegible], p. [illegible], pl. XIX. Il est reproduit également dans [illegible], pl. K, p. [illegible], Daremberg et Saglio [illegible]. Cf. *Expedition Ernst Sieglin*, I, *Die Nekropole von Kom-esch-Schukafa*, par Th. Schreiber, p. 273, fig. 201.

gauche tenant un rouleau de papyrus. Elle regarde, elle aussi, vers le ciel, et semble unie à la morte dans une étroite communauté d'affliction. C'est la fille de la défunte. Mais l'absence de toute caractéristique individuelle nous autorise à écarter l'hypothèse émise par M. Dutilh[1]. Nous avons peine à reconnaître ici Bérénice II, femme de Ptolémée III Évergète, pleurant sa fille, morte en 238. Dans un monument commémoratif de la mort de l'enfant, la fillette n'occuperait pas cette place secondaire. La figure principale est celle de la femme assise, c'est-à-dire de la morte, et c'est pour le tombeau de quelque dame d'Alexandrie que cette effigie funéraire a été sculptée.

En dépit d'un travail peu poussé, le groupe



Fig. 114. — Femme et fillette. Groupe en pierre calcaire. (Alexandrie, Musée gréco-romain.)

1. *Journal internat. d'archéol. et de numismat.*, art. cité. M. Svoronos a accepté cette hypothèse fondée sur un rapport très douteux entre la tête de la statue et les monnaies de Bérénice II.

rappelle les meilleures traditions de l'art. Si le sculpteur l'avait exécuté en marbre, avec tout le soin dont il était certainement capable, on songerait à un maître du IVe siècle, se rattachant d'une façon plus ou moins directe à l'école de Scopas. Cette figure douloureuse a comme une parenté lointaine avec la célèbre statue de Niobé et n'étaient la provenance et la matière employée, on serait tenté d'y voir une œuvre appartenant à la seconde moitié du IVe siècle. Mais elle est nécessairement postérieure à l'année 332, date de la fondation d'Alexandrie, et l'emploi de la pierre calcaire ne permet pas de remonter plus haut que le IIIe siècle. L'intérêt du monument n'en est point diminué. Il nous offre un nouveau témoignage du prestige qu'exerce la sculpture funéraire attique, et de l'empressement avec lequel ses modèles sont imités dans l'Égypte des Ptolémées. C'est en outre un exemple assez rare dans la statuaire des tombeaux de ce groupement de deux figures si familier aux sculpteurs des stèles athéniennes[1].

V. — LES STATUES DE JEUNES GENS, DE JEUNES FILLES ET D'ENFANTS

La préoccupation de représenter le mort tel qu'il était durant sa vie n'apparaît nulle part avec plus d'évidence que dans les effigies des jeunes gens et des enfants. Ici, point d'attitude de deuil : tout au plus pourrons-nous relever des traces légères de cette gravité mélancolique dont se voile le visage des mères et des épouses. Le souvenir que la sculpture funéraire prétend consacrer, c'est celui de la jeunesse aimable et souriante, de l'enfance occupée à ses amusements puérils.

Comment les sculpteurs de statues représentaient-ils le type d'un jeune homme au temps de Praxitèle ? Nous connaissons déjà, pour le début du IVe siècle, la statue du soi-disant *Narcisse*, qui relève de la tradition polyclétéenne. A défaut d'autres renseignements, une stèle attique du Musée de Leyde nous fait voir un sujet où se manifeste à coup sûr l'influence de la statuaire[2] (fig. 115).

1. Je ne crois pas qu'on puisse attribuer une destination funéraire à un groupe formé de deux statuettes de femmes conservé au musée d'Athènes (Herzog, *Studien zur Gesch. der griech. Kunst*, Leipzig, 1888, pl. IV. Cf. von Sybel, *Sculpturen zu Athen*, n° 271; Cavvadias, *Catalogue*, n° 1073). Bien qu'il ait été trouvé près du Dipylon, il n'a rien de funéraire, comme le remarque justement M. Staïs (*Marbres et bronzes du Musée national*, n° [illegible]).

2. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 958, pl. CLXXXVII. Notre figure 115 est empruntée à ce recueil.

Un jeune homme nu, la chlamyde rejetée sur l'épaule, tient d'une main un oiseau qu'il a saisi par les ailes, et s'accoude contre un tronc d'arbre. Est-il besoin de faire remarquer que le rythme des lignes et l'attitude sont essentiellement praxitéliens? Exécutée en ronde bosse, cette élégante figure pourrait prendre place à côté du *Sauroctone* et du *Satyre au repos* : elle y serait comme en famille. On est fondé à croire que l'auteur du bas-relief s'est inspiré d'une œuvre statuaire, destinée à décorer une sépulture. Au surplus, le motif du jeune homme à l'oiseau, comme celui de l'éphèbe avec les attributs de palestre, est fréquent dans les bas-reliefs des stèles [1], et tout permet de penser qu'il a été traité plus d'une fois dans des statues tombales.



Fig. 115. — Stèle attique (Musée de Leyde).

Nous sommes un peu mieux renseignés en ce qui concerne les statues de jeunes filles. Une épigramme funéraire de l'*Anthologie* nous laisse entrevoir la silhouette d'une de ces effigies. « Au lieu de la couche nuptiale et des augustes hyménées, ta mère a placé sur ce tombeau de marbre ton image virginale ayant ta taille et ta beauté, ô Thersis [2]. » Peut-être l'artiste avait-il souligné ce caractère virginal, non seulement par l'expression du visage, mais par quelque attribut caractéristique. Ce sentiment qu'expriment avec tant de grâce les vers de l'épigramme, ces regrets attendris sur la destinée de la jeune fille privée des joies du mariage, nous les trouvons traduits dans une jolie stèle attique, celle d'Hagnostraté [3] (fig. 116). La morte, presque une fillette, est debout dans une attitude pensive, tournée vers une loutrophore, l'emblème connu des jeunes gens qui n'ont pas connu le mariage, et c'est sa propre image, associée à celle de son frère, qu'on voit sculptée sur le vase de marbre. Détachez de la stèle cette élégante figure,

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. CLXXXVIII, nos 939, 940, 941.
2. *Anthol. palat.*, VII, 649. Anyté.
3. Musée nat. d'Athènes. Castriotis, *Glypta*, p. 308. Staïs, *Marbres et bronzes*, no 1863.

imaginez-la transposée, pour ainsi dire, en statue tombale : n'évoque-t-elle pas pour nous l'effigie statuaire décrite par le poète de l'*Anthologie* ? Et ne sommes-nous pas autorisé à chercher si, parmi les marbres anonymes de nos musées, il n'en est point qui nous aient conservé une œuvre du même genre ?



Fig. 116. — Stèle d'Hégéso. (Musée national d'Athènes.)

Une tête du Louvre, provenant de la collection du sculpteur Jerichau, appartenait à une statue de jeune fille[1] (fig. 117). Elle s'encastrait dans le buste, et l'amorce de draperie qu'on aperçoit au côté droit se raccordait avec le vêtement. Il n'est pas besoin de décrire longuement cette charmante tête, dont le caractère virginal est souligné par l'agencement très simple de la coiffure. Divisée par une raie médiane, la chevelure s'aplatit sur les tempes en dessinant deux bandeaux, et se masse sur la nuque en une sorte de catogan serré par le double nœud d'une mince bandelette qui fait le tour de la tête. Deux petites boucles s'arrondissent sur le front avec un mouvement contrarié ; d'autres, s'échappant des bandeaux, flottent sur les tempes, atténuant ainsi la sévérité presque austère de la coiffure. Ce sont là des détails de style qui semblent avoir leur origine dans la technique du bronze, et qu'on observe fréquemment dans la seconde moitié du IVe siècle

1. [illegible] XVIII-XIX [illegible] pl. [illegible]

et à l'époque hellénistique. Quant au visage, le regard baissé, la bouche sérieuse lui donnent un caractère très pénétrant de grâce pudique et de réserve ingénue. Il n'est point sûr que la tête du Louvre dérive d'un original attique. Nous y verrions plutôt l'œuvre d'un sculpteur habitué au travail du bronze et se rattachant à la jeune école péloponnésienne. Elle paraît avoir été exécutée dans la seconde moitié du IVe siècle, ou dans les premières années du IIIe. La statue était-elle destinée à un tombeau, ou bien était-elle consacrée dans un sanctuaire ? Le doute est permis. Néanmoins l'expression recueillie et pensive, la pose inclinée de la tête conviennent bien à une statue funéraire analogue à celle de la jeune Thersis dont nous avons cité plus haut l'épitaphe.



[illegible] pl. XXVIII

Fig. 117. — Tête de jeune fille provenant de la collection Jenkins (Musée du Louvre).

Il importe de le remarquer : entre les statues funéraires et les statues votives, la parenté est souvent fort étroite. Les mêmes types peuvent se prêter facilement à l'une ou à l'autre de ces attributions, ou devenir même à l'occasion de simples sujets de genre, lorsqu'il s'agit de ces images de jeunes filles dont le caractère reste parfois indéterminé [1]. A ce point de vue, les fouilles de Priène nous ont révélé des faits très instructifs. On a recueilli dans la nécropole une statuette de jeune femme drapée qui provient certainement d'un tombeau [2] ; or, elle ne diffère point, sauf pour les dimensions, de celles qui servaient à la décoration des maisons [3]. Il est donc assez difficile

1. Ainsi la statue de jeune fille drapée du Musée Barracco, Helbig, *Coll. Barracco*, pl. XXVIII.
2. Wiegand et Schrader, *Priene*, p. 374, fig. 471.
3. De la même nécropole provient une tête d'Hermès en marbre rouge (*Priene*, p. 375, fig. 472) qui rappelle les terres cuites trouvées dans les maisons.

de faire le départ entre les statuettes d'offrande consacrées dans les sanctuaires, celles qui étaient destinées à des tombeaux, et celles qui ornaient simplement les demeures privées.

Fig. 118. — Stèle funéraire de Mnésiptolémé (Musée national d'Athènes).

C'est surtout pour les figures d'enfants que cette observation prend toute sa valeur. Ici, les sujets qui s'imposent aux sculpteurs confinent nécessairement au genre. Que nous apprennent en effet les stèles? Elles trahissent la préoccupation constante de rappeler ce qui est proprement la vie de l'enfant, ses jeux et ses petites joies, de le montrer tel qu'il était, tel qu'il reste dans le souvenir des siens; et rien n'est plus voisin des sujets de genre. S'agit-il de ces statuettes votives, que les parents consacrent dans un temple, soit comme un gage de reconnaissance pour une guérison obtenue, soit pour appeler sur l'enfant la protection divine? C'est encore la même conception qui prévaut. Les musées possèdent de nombreuses statuettes d'enfants dont il est difficile de dire si elles sont votives ou funéraires. La comparaison avec les stèles permet au moins d'affirmer que, dans les deux cas, les types sont à peu près identiques.

Examinons d'abord les stèles de fillettes. Voici, au Musée d'Athènes, celle de Mnésiptolémé, œuvre médiocre, de travail lourd, qu'il faut cependant dater encore du IVᵉ siècle[1] (fig. 118). La petite fille, vêtue d'un long chiton à ceinture, coiffée du diadème de métal, parure habituelle des enfants athéniens, tient d'une main une balle, et de l'autre présente un oiseau à un petit chien de Malte qui, pour l'atteindre, se dresse avec convoitise sur ses pattes de derrière. Ailleurs, sur une stèle de Munich, nous retrouvons un sujet analogue, traité également

1. [illegible] pl. CLXI.

comme une scène de genre[1]. La petite morte porte le nom de Plangon, « la poupée ». D'une main elle serre jusqu'à l'étouffer son oiseau favori, de l'autre elle montre sa poupée à une oie qui, debout sur une patte, tend gravement son



Fig. 119. — Statuette votive de fillette. H. 0m,63 (Musée national d'Athènes).



Fig. 120. — Statuette votive de fillette. H. 0m,68 (Musée national d'Athènes).

cou vers l'enfant. Avec des variantes de détail, les sculpteurs de stèles reproduisent sans se lasser ce thème des jeux de l'enfance, soit qu'ils montrent la fillette escortée d'amis emplumés, oies ou canards, soit qu'ils lui donnent comme compagnon un petit chien de Malte, aux poils frisés, à la queue retroussée.

Des motifs semblables apparaissent dans plusieurs statuettes de fillettes.

1. H. Bulle, *Meisterwerke der Kunst* [illegible], I, 1900, p. 158, pl. I.

Le Musée d'Athènes en possède une série de quatre, qu'on peut dater du IVe siècle [1]. Deux d'entre elles représentent des petites filles de cinq à six ans [2], debout, vêtues de longues robes, et tenant l'une un levreau, l'autre un canard (fig. 119 et 120). Les deux autres sont des fillettes plus jeunes assises par terre. L'une d'elles, portant sur la poitrine un médaillon attaché à deux rubans croisés, joue avec un oiseau [3] (fig. 121). On n'hésiterait guère à reconnaître ici des figures funéraires, si le lieu de la provenance n'interdisait cette hypothèse. Ces marbres ont été en effet trouvés près de l'Ilissos, non loin d'une inscription contenant une dédicace à Eileithyia, la déesse qui préside aux travaux de la maternité [4]; par suite il faut y voir des statuettes votives consacrées par la piété des parents. On les rapproche facilement d'une jolie statuette de fillette rieuse, découverte à Delphes dans l'enceinte du temps d'Apollon, et qui pourrait passer pour une figure de genre si le caractère votif n'en était certain [5] (fig. 122).



Fig. 121. — Statuette votive de fillette. H. 0m,41 (Musée national d'Athènes).

Ce qu'on peut affirmer, toutefois, c'est que des marbres de cette nature n'auraient pas été déplacés sur des tombeaux d'enfants. La même conclusion s'impose pour d'autres statuettes sans indication de provenance, et dont on ne saurait dire avec certitude si elles sont votives ou funéraires. Nous citerons en particulier une charmante statuette du Musée Chiaramonti au Vatican [6]. Une petite fille aux cheveux bouclés sur le

1. Von Sybel, *Sculpturen zu Athen*, nos 591-595; Cavvadias, *Catalogue*, nos 695, 696; Hadaczek, *Wiener Jahreshefte*, IV, 1901, p. 210, fig. 227; p. 211, fig. 228, et p. 212, vignette.

2. Hadaczek, art. cité, pl. 20, fig. 227 et 228.

3. Hadaczek, art. cité, p. 212.

4. Furtwaengler, *Athen. Mittheil.*, III, 1878, p. 197.

5. Musée de Delphes, n° 1791. Hadaczek (art. cité, p. 211) signale d'autres exemples. Ainsi Cesnola, *Coll. of Cyprian Antiquities*, pl. CXXX, CXXXI, CXXXII.

6. Hadaczek, art. cité, p. 209, fig. 226; Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, n° 110, p. 377, pl. 39. On peut

front, vêtue d'un chiton dorique qui laisse à nu l'épaule gauche, paraît fort occupé d'un canard qu'elle serre tendrement contre sa poitrine. C'est à coup sûr une copie d'un original attique, datant de la fin du ve siècle ou des premières années du ive, et la grâce du motif fait facilement comprendre qu'il ait été reproduit pour quelque amateur romain. Une statuette de Berlin, peut-être funéraire, est apparentée d'assez près à celle du Vatican : l'enfant, escortée d'un canard, tient un oiseau et une balle[1]. Elle trahit un travail rapide, mais on n'hésite guère à y voir une œuvre attique du ive siècle. Le même musée possède une statuette du même style, trouvée à Tanagra[2]. Ici, la fillette est assise par terre ; sa robe, serrée sous les aisselles par un cordon, laisse à découvert ses bras potelés. De la main gauche, elle maintient prisonnier un canard qu'elle semble s'évertuer à gaver de nourriture, tandis que l'oiseau se débat et proteste contre cet excès de sollicitude.



Fig. 122. — Statuette votive de fillette (Musée de Delphes).

Les observations que nous ont suggérées les représentations de fillettes peuvent s'appliquer à celles des jeunes garçons. Comme leurs sœurs, ceux-ci se

en rapprocher : 1° une statuette du Musée d'Athènes, von Sybel, Sculpt. zu Athen, n° [illegible] ; Heydemann, Marmorbildwerke, n° 789 ; 2° une statuette de Berlin, Beschr., n° 500, que nous citons plus loin ; 3° une statuette de Catajo, Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, n° 66 ; S. Reinach, Répert. stat., II, p. 467, n° 7 ; 4° une statuette d'Edimbourg, que Michaelis considère comme funéraire, Journ. of Hell. Stud., V, 1884, p. 159, n° 24 ; 5° une statuette en bronze de fillette, au Palais Grazioli, à Rome, Arndt-Bruckmann, Denkmaeler, pl. 540.

1. Beschreib. der Skulpt., n° 500 ; Kekulé, Griech. Skulpt., p. [illegible]. D'après un renseignement que me communique M. G. Leroux, une statuette du même type a été trouvée à Délos en 1906.

2. Collection Sabouroff, pl. XXXV ; Beschr. der Skulpt., n° [illegible] ; Kekulé, [illegible], p. [illegible] ; S. Reinach, Répert., II, p. 467, n° 10.

livrent à leurs amusements. Les stèles nous les montrent le plus souvent nus, avec une légère draperie jetée sur l'épaule, escortés de leurs animaux familiers, lièvres, chiens ou canards, et tenant parfois le timon du petit chariot de bois qui leur sert de jouet[1]. Et d'autre part, l'analogie que nous avons signalée plus haut se poursuit entre les sujets des stèles et ceux des statuettes votives ou funéraires. Il faut ranger sûrement dans la première catégorie une statuette hellénistique appartenant à la Bibliothèque nationale d'Athènes, et trouvée en 1853 près des ruines d'un temple, sur l'emplacement de l'ancienne Lilaia, en Phocide[2] (fig. 123). N'était la provenance, on pourrait considérer comme une statuette de tombeau ce jeune garçon nu, la tête ceinte d'une bandelette. Il est debout, les jambes croisées, appuyé contre



Fig. 123. — Statuette votive d'enfant trouvée en Phocide. H. 0m,85 (Athènes, Bibliothèque nationale).

un pilier sur lequel est posé un canard qui semble se révolter sous la pression de sa main. L'enfant prend un vif plaisir à ce jeu, car sa figure s'éclaire d'un sourire malicieux. C'est aussi un sujet funéraire que nous offre une statuette du Musée d'Athènes[3] (fig. 124). Un enfant nu, aux formes un peu bouffies, est

1. Stèle de Pamphilos, Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. CLXXXVIII, nº 953. Stèle de Télémachos, *ibid.*, pl. CXCIII, nº 977.

2. Conze, *Annali*, 1859, p. 52, pl. [illegible]; Wolters, *Gipsabgüsse*, nº 1590; S. Reinach, *Répert.*, II², p. 465, nº [illegible]; Svoronos, *Ἐφημ. ἀρχ.*, 1900, p. 134 et suiv., pl. 5. La statuette a été déposée provisoirement au Musée national; Stais, *Marbres et bronzes du Mus. nat.*, p. 62, nº 2772, avec figure.

3. Voir Sybel, nº 293; Le Bas-Reinach, *Voy. arch.*, pl. 88, 2, et la bibliographie citée p. 88; Svoronos, art. cité, p. [illegible], 1.

debout, tenant un canard qu'il agace de la main droite. Le revers n'est pas travaillé, et l'exécution accuse la négligence qu'on observe souvent dans les stèles d'enfant, même dans celles qui appartiennent encore au IVe siècle.

Est-il besoin de rappeler qu'à l'époque hellénistique, le motif de l'enfant à l'oiseau est fréquemment traité comme un sujet de genre ou comme un motif d'ex-voto[1] ? Nous n'avons pas ici à aborder cette question. Bornons-nous à constater que, dès le IVe siècle, la sculpture funéraire emprunte à la vie réelle la représentation des jeux de l'enfance. Cette conception répond d'ailleurs au sentiment qui se manifeste si clairement dans les stèles. Rien n'y évoque l'idée de la mort. L'enfant est là, vivant, souriant, tout occupé des jouets, des animaux familiers qui ont amusé sa courte vie, comme ils doivent encore charmer sa vie d'outre-tombe. Tel est en effet le rêve que poursuit la tendresse des parents. « Notre enfant, dit une épigramme de l'*Anthologie*, fera dans la demeure de Perséphoné les délices de la déesse ; mais il a laissé dans notre maison d'amers regrets[2]. »



Fig. 124. — Statuette d'enfant tenant un canard (Musée national d'Athènes).

1. Cf. O. Jahn, *Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissenschaften*, 1851, p. 49. E. Gardner, *Journal of Hellenic Studies*, VI, 1885, p. 3. Voir surtout l'étude de M. Svoronos, Ἐφημ. ἀρχ., 1900, p. 154-178.
2. *Anthol. palat.*, VII, 483.

CHAPITRE IV

LES FIGURES ACCESSOIRES

Le luxe des sépultures, au IVe siècle, permet de supposer que, par exception, certains tombeaux comportaient une décoration statuaire assez ample. D'abord l'image du défunt pouvait être groupée avec quelques-uns de ces personnages accessoires, jeunes garçons, serviteurs, suivantes, qui l'accompagnent dans les bas-reliefs des stèles. D'autre part, les grands tombeaux de famille, en Attique, étaient parfois entourés d'un enclos qu'il était facile d'utiliser pour y disposer des figures personnifiant le deuil des survivants ou jouant le rôle de gardiens de la sépulture. Voilà donc une double catégorie de statues, personnages accessoires, pleureuses ou gardiens de la tombe, qu'il convient d'étudier.

I. — LES PERSONNAGES SECONDAIRES, ESCLAVES ET GARDIENS DU TOMBEAU

Pour cette première série, les documents sont peu nombreux, soit que le hasard des fouilles nous serve mal, soit que ce procédé de groupement ait été rarement employé. Cependant les exemples ne font pas complètement défaut. Une statue conservée à Beï, près de Marathon, représente très probablement une suivante[1] (fig. 125). Une femme, vêtue d'un chiton à manches et d'un manteau, tient de la main gauche un coffret sur le couvercle duquel elle pose la main droite. Le geste est significatif; c'est celui des suivantes qui, dans les bas-reliefs des stèles, apportent à leurs maîtresses un coffret à bijoux[2]. Leurs

1. Phot. de l'Institut allemand d'Athènes, Attique, [illegible]. S. Reinach, *Répert. stat.*, II, p. 680, 4. *Athen. Mitt.*, XII, 1887, p. [illegible], n° [illegible]; *Mitteilungen*, XVIII, 1893, p. 5, note 1 (Wolters).
2. Voir par exemple Conze, *Att. Grabreliefs*, nos [illegible], 79, 80, pl. XXXVI.

cheveux coupés courts, ou la coiffe qui cache leur chevelure les désignent comme étant de condition servile. La tête ayant disparu dans la statue de Marathon, nous ne pouvons savoir si le sculpteur avait reproduit ces détails caractéristiques ; mais tout nous porte à croire qu'elle faisait partie d'un groupe statuaire à titre de personnage accessoire.

Il nous faut descendre jusqu'à l'époque hellénistique pour trouver un autre exemple, cette fois bien certain, d'une de ces figures de serviteurs qui formaient groupe avec l'effigie du défunt. Le Musée de Berlin a acquis en 1881 une statue de jeune garçon, un peu plus petite que nature, provenant de la nécropole de Tarente[1] (fig. 126). Haute de 0m,64, elle est sculptée en pierre calcaire, et porte encore des traces de peinture. Vêtu d'une tunique courte serrée par une ceinture, le jeune garçon est debout, la tête redressée, comme s'il attendait un ordre. Les cheveux sont coupés courts, et le visage, d'une exécution réaliste, a un type individuel très accusé. A n'en pas douter, il y a là une figure détachée d'un groupe dont il nous manque le personnage essentiel, c'est-à-dire le maître de l'esclave, qui devait être un jeune homme représenté avec des attributs de palestre. Le revers de la statue n'étant pas travaillé, on doit en conclure que le groupe était placé dans la niche d'un tombeau en forme d'hérôon, analogue à ceux dont les peintures des vases de l'Italie Méridionale nous font connaître le type. Nous avons étudié plus haut la forme de ces tombeaux, et rappelé que la statue de Tarente a été trouvée dans le voisinage d'un hérôon orné de sculptures dont le Musée de Berlin a acquis d'importants fragments[2].



Fig. 125. — Statue de femme (Marathon).

Une autre série de figures accessoires, bien distincte de la précédente, est constituée par celles qui ont pour mission soit de veiller sur le tombeau, soit

1. Conze, *Grabstatue aus Tarent ; Sitzungsber. der Berl. Akademie*, 1884, p. 621 ; *Beschr. der ant. Skulpturen zu Berlin*, n° 509.

2. *Beschr. der ant. Skulpturen zu Berlin*, n° 885 et 911.

de personnifier le deuil des survivants. Elles ne sont point directement associées à l'effigie du défunt. Elles occupent aux abords du naïskos une place de second rang, comme il sied aux personnes de condition subalterne dont elles offrent l'image.



Fig. 126. — Statue de jeune garçon, en pierre calcaire, provenant de Tarente. H. 0m,64 (Musée de Berlin).

Voici d'abord deux types bien nettement caractérisés de gardiens de la sépulture. On peut voir au Musée national d'Athènes deux statues d'archers scythes trouvées en 1863 dans la nécropole du Dipylon, sur la route qui allait de la Hiéra Pylé au Pirée[1]. La mieux conservée nous met sous les yeux un archer agenouillé, le genou gauche en terre (fig. 127). Il porte le costume scythique, la tunique à longues manches collantes, ouverte sur le devant, serrée par une ceinture, et les anaxyrides. La main gauche est traversée d'un trou dans lequel il faut replacer un arc en bronze ; la droite est ramenée vers le large goryte attaché au flanc de l'archer. Des traces de couleur rouge visibles sur le marbre attestent que la polychromie relevait le

1. Cavvadias, *Catal.*, nos 823, 824. Von Sybel, nos 260-263. Arndt-Bruckmann, *Einzelaufnahmen*, nos 622-623.
2. Cavvadias, *Catal.*, no 823. Salinas, *Rev. arch.*, 1864, p. 361, pl. XII, 1. S. Reinach, *Répert. stat.*, II², p. 201, fig. 3.

travail un peu superficiel du sculpteur. Même attitude, mais renversée dans la seconde statue, qui fait rigoureusement pendant à la première (fig. 128). Il y a



Fig. 127. — Archer scythe agenouillé. Statue provenant de la nécropole du Céramique. H. 0,75
(Musée national d'Athènes)

donc lieu de croire qu'elles se dressaient sur la terrasse d'un grand tombeau, peut-être à l'entrée d'une enceinte que dessinait un petit mur ou *crépis*. A •

raison des dimensions des statues, il convient de repousser l'hypothèse qui en fait des figures d'acrotère placées aux angles d'un naïskos funéraire[1].



Fig. 108. — Archer scythe agenouillé. Statue provenant de la nécropole du Céramique. H. 0,66 (Musée national d'Athènes).

Comment interpréter ces statues, et quel rôle convient-il de leur assigner? A n'en pas douter, il faut y reconnaître des soldats barbares appartenant au

1. Cette hypothèse a été émise par von Sybel, *Hermes*, XX, 1885, p. 41 et suivantes. M. von Sybel a d'ailleurs renoncé lui-même à la conjecture qui mettait ces statues en relation avec le tombeau du Scythe Toxaris mentionné par Lucien. Cf. Frazer, *Pausanias*, II, p. 8?.

corps des archers scythes que l'État athénien prenait à sa solde, et qui faisaient un service de police[1]. Ils en portent le costume et l'équipement et si les têtes des statues sont brisées, les peintures de vases nous aident à restituer la coiffure, un haut bonnet muni de barbes flottantes. C'est donc la tombe d'un des officiers de ce corps, d'un toxarque, ou celle d'un magistrat de police, que gardaient ces deux statues, exécutées dans la seconde moitié du IVe siècle[2]. Les archers sont en posture de combat, agenouillés, l'arc à la main, prêts à décocher une flèche.

Les monuments ne nous ont pas conservé d'autre représentation analogue qui soit certaine[3]. Mais les textes nous apprennent que l'idée de donner au mort des gardiens en armes avait trouvé ailleurs son application. On sait quelles somptueuses funérailles Alexandre fit en Asie à Héphaistion. La *crépis* du bûcher supportait deux cent quarante proues de galères rehaussées de dorure. Sur les épotides étaient placées des statues d'archers agenouillés hautes de quatre coudées et des statues d'hommes armés[4]. C'était la garde d'honneur du mort. Les archers du bûcher d'Héphaistion remplissaient le même office que les Scythes de marbre du Dipylon.

II. — LES PLEUREUSES

Nous avons recherché plus haut l'origine du type des pleureuses. Nous en avons trouvé la première forme dans les figurines de terre cuite, dont les plus anciennes, celles de Béotie et de Théra, appartiennent au VIIe siècle environ, et nous avons expliqué le sens qui s'y attachait. Déposées dans la sépulture, elles font cortège au mort, comme les figurines d'artisans, de serviteurs, de laboureurs, de pétrisseuses de pain, qui ont mission de subvenir à ses besoins

1. Voir von Sybel, *Hermes*, XX, 1885, *loc. cit.* Le texte essentiel sur la question est celui d'Andocide, Περὶ τῆς πρὸς Λακεδαιμονίους εἰρήνης. 3. Cf. Helbig, *Les ἱππεῖς athéniens*, *Mém. Acad. Inscr.*, XXXVII, p. 199-200.

2. Brueckner, *Arch. Jahrb.*, X, 1895, p. 210. Depuis, M. Brueckner a cru pouvoir, d'après les conditions de la découverte, reconnaître dans les deux archers les gardiens du tombeau de Lysimachidès d'Acharnes qui fut archonte en 339/8. *Der Friedhof am Eridanos*, p. 84.

3. M. Milchhoefer signale une stèle trouvée près d'Hagia Triada, et dont les acrotères représentent deux personnages agenouillés (*Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 66). Mais ils sont trop mutilés pour qu'on puisse y voir des archers. MM. Tod et Wace croient reconnaître des débris de statues de Scythes dans des fragments du Musée de Sparte (*Catal. of the Sparta Museum*, nos 79 et 83). Toutefois, l'identification reste bien douteuse.

4. Diodore de Sicile, XVII, 115.

matériels. Quant aux femmes qui font des gestes de lamentation, elles ont le double rôle de perpétuer le deuil des proches, et de témoigner que les rites funéraires ont été accomplis : elles attestent que le mort a été dûment pleuré. La série béotienne nous apprend que cette pratique a survécu aux idées primitives qui lui ont donné naissance. Alors même que la croyance à la vie du mort dans la tombe commence à se modifier sous l'empire de conceptions plus épurées, on continue à donner au défunt son cortège de pleureuses. Certains types de figurines béotiennes appartiennent au vᵉ siècle : d'autres sont plus récents encore. Une terre cuite béotienne du Musée d'Athènes, qui se place au ivᵉ siècle, montre une femme assise au pied de la stèle, une main soutenant la tête, dans l'attitude de la *Pénélope* du Vatican. Près d'elle est l'amphore préparée pour la libation funéraire[1] (fig. 129). Les coroplastes des autres fabriques ont emprunté ce type aux modeleurs de Tanagra, témoin une terre cuite du Musée de Berlin qui offre un sujet tout à fait semblable[2].



Fig. 129. — Femme assise au pied d'une stèle. Terre cuite de Béotie (Musée national d'Athènes).

Dans l'art attique, les pleureuses ont une autre fortune. Lorsqu'elles sortent de la tombe, et paraissent au grand jour, c'est pour prendre corps dans le marbre et participer à la décoration du tombeau, sous la forme de figures en relief ou de statues. Toutefois, l'image du mort occupant la première place, elles gardent le caractère de figures accessoires et décoratives.

1. Hamdy Bey et Th. Reinach, *La nécropole royale de Sidon*, p. 244, fig. 65 ; Winter, *Typen der fig. Terrakotten*, II, 158, 3.

2. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, vignette de la notice des pl. XXXVII ; Winter, ouvr. cité, II, pl. 108, 2. La provenance de Myrina, indiquée par Furtwaengler, n'est pas certaine. Voir Pottier et Reinach, *La Nécropole de Myrina*, p. 157, note 4.

Ce rôle subordonné, nous le constatons aisément dans la sculpture funéraire du IVe siècle. Rien de plus significatif à cet égard que la métope sculptée du Musée d'Athènes dont nous avons déjà donné la description[1]. On sait déjà que, suivant toute vraisemblance, elle provient d'un temple-tombeau. Or, c'est dans la frise de l'entablement, entre des triglyphes doriques, que le sculpteur a placé ce groupe de trois femmes, accablées de douleur, pleurant le mort dont la statue se dressait sans doute dans la niche de l'hérôon. S'agit-il d'une stèle? C'est dans le couronnement que sont reléguées les pleureuses. Une stèle d'enfant provenant d'Anthédon les montre agenouillées dans les angles du fronton, s'arrachant les cheveux, se meurtrissant la poitrine, tandis qu'au milieu du tympan une Sirène fait des gestes de lamentation[2].


Fig. 130. — Femme agenouillée se lamentant. Statuette en marbre provenant de Myconos (Musée du Louvre).

Parfois, cependant, ces figures de couronnement sont exécutées en ronde bosse. Telle est la jolie statuette du Louvre, sculptée en marbre de Paros, qui provient de l'île de Myconos et a appartenu à Blouet[3] (fig. 130). Elle représente une femme agenouillée, les cheveux épars, le visage empreint d'une

1. Page 168, fig. 55.

2. Conze, *Att. Grabreliefs*, I, p. 24, Notice du n° 79. Cf. Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 17[illegible], n. [illegible]. Cf. la stèle de Xénostrate, *Att. Grabreliefs*, n° 1656, pl. CCCLX, celle d'Hedistè Plathanè, *ibid.*, n° 898, pl. CLXXVIII, celle d'Aristion d'Athènes, *ibid.*, n° 1035, pl. CCVII, et celle de [illegible], à Dresde, Treu, *Arch. Jahrb.*, XVII, 1902, *Arch. Anzeiger*, p. 110, n° 3.

3. *Mon. inediti dell' Inst. arch.*, I, pl. XLIV A-B. Ch. Lenormant, *Annali*, 18[illegible], p. 61 et suiv. Welcker, *Kleine Schriften*, III, p. 188, pl. I. *Expédition de Morée*, III, [illegible]. Les hypothèses erronées sur la signification de cette statuette ont été réfutées par Heydemann, *Pariser Antiken*, p. [illegible]. Cf. Milchhoefer, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 66. S. Reinach, *Répert. stat.*, II², p. 68[illegible], n° [illegible].

poignante expression de douleur : la main gauche est posée sur la poitrine ; la droite est ramenée vers la tête pour saisir la chevelure dénouée. Dans cette figure toute secondaire, qui appartenait au couronnement d'un tombeau monumental, le sculpteur a su traduire un sentiment d'une rare intensité.



Fig. 131. — Sarcophage des Pleureuses. Face nord. Constantinople, Musée impérial ottoman.

Nous ne pouvons passer sous silence un monument bien connu où les pleureuses apparaissent à la fois comme des images de deuil et comme les gardiennes du tombeau. Nous voulons parler du *Sarcophage des Pleureuses*, découvert dans la nécropole royale de Sidon, et conservé au Musée impérial ottoman de Constantinople[1] (fig. 131 et 132). Il serait superflu de le décrire ici en détail. On sait que, suivant l'hypothèse la plus vraisemblable, c'est pour un roi phénicien de Sidon, Straton I, que fut sculpté, vers 370, ce somptueux sarcophage dont la cuve représente un temple-tombeau, avec sa colonnade ionique. Il n'y a pas d'œuvre grecque où la tristesse recueillie, et comme contenue, soit traduite avec plus de variété, avec de plus fines nuances. Les douze figures

1. Hamdy Bey et Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, p. 238-271, pl. IV-XI.

de femmes sculptées en haut relief dans les entrecolonnements évoquent l'idée de véritables statues. Chacune d'elles représente comme une expression indivi-



FIG. 132. — Sarcophage des Pleureuses. Détail de la face sud (Constantinople, Musée impérial ottoman).

duelle de la douleur. Mais cette douleur ne se manifeste pas par des mouvements violents. Quels que soient les attitudes et les gestes, ils sont réglés par un rythme mesuré et harmonieux. Voici d'abord les figures debout. L'une

d'elles, droite, immobile, un bras ployé, effleure du bout des doigts le bord de son himation qui forme voile. Ce type, nous le connaissons déjà par une statue funéraire du Louvre[1] ; c'est dans la nécropole du Céramique d'Athènes que l'artiste a trouvé son modèle. Il lui a suffi d'intervertir la pose, d'incliner la tête et de la faire soutenir par la main droite pour obtenir, dans une autre figure, une variante du même thème, avec une note plus accentuée. Une autre encore se présente de profil. Ailleurs, les gestes prennent plus de précision. Celle-ci, la main posée sur la poitrine, semble comprimer les battements de son cœur ; celle-là ramène vers son visage l'étoffe de son manteau, comme pour essuyer ses larmes. Même variété d'attitude dans les pleureuses assises sur la balustrade qui réunit les colonnes ioniques. Une de ces dernières, les mains croisées, la tête inclinée, paraît accablée. D'autres sont comme perdues dans un rêve mélancolique, tandis que leurs compagnes, avec une attitude lassée, s'accoudent sur un tympanon.

Que représentent au juste ces femmes, dont la parenté artistique avec les matrones du Céramique n'a pas besoin d'être longuement démontrée ? Faut-il, comme l'a proposé M. Th. Reinach, y voir non point proprement des pleureuses, « des femmes de condition servile et de vie équivoque », des professionnelles du deuil, mais des créations abstraites, idéales, impersonnelles, des « Muses rêveuses », sinon les parentes du mort qui repose dans le sarcophage ? Devons-nous au contraire nous souvenir du texte de Théopompe, suivant lequel Straton menait à Sidon une vie de luxe et de mollesse, entouré de courtisanes, de danseuses et de musiciennes venues de l'Ionie et du Péloponnèse ? Et dans ce cas l'artiste n'a-t-il pas tout simplement représenté le harem du roi défunt ? Au risque de tomber dans une interprétation réaliste, je me rallierai volontiers à cette seconde hypothèse. La présence des deux pleureuses au tympanon est en effet significative : elles ont pour mission de rythmer le chant funèbre suivant un usage phénicien dont on retrouve d'autres souvenirs, témoin les figures de pleureuses au tympanon, modelées en terre cuite, qu'ont livrées les tombeaux puniques de Carthage. Mais les femmes éplorées du sarcophage de Sidon ne sont point des pleureuses à gage. Leur douleur ne s'exhale point en lamentations de commande ; elle a un caractère

[illegible]

[illegible]

[illegible]

intime et recueilli, comme il convient aux compagnes qui ont charmé la vie du roi défunt, et que l'artiste, en vrai Grec, a idéalisées en les haussant jusqu'à la dignité de véritables Muses de la mort. Remarquons-le cependant : elles restent subordonnées à la décoration architecturale ; elles entourent le tombeau, elles le gardent. En ce sens, le sculpteur a encore respecté la tradition grecque, qui assigne aux pleureuses une place de second plan.



Fig. 133. — Tête d'esclave. Détail d'une stèle attique (Musée national d'Athènes).

C'est en effet une habitude courante, chez les sculpteurs attiques, de réserver, dans les grands tableaux de famille, les manifestations apparentes de la douleur pour les figures secondaires. A côté de la morte et de ses parents, on voit fréquemment une femme de condition servile dans l'attitude consacrée du deuil, la tête appuyée sur une main[1]. Elle est reconnaissable à son costume, au chiton à manches qui la distingue des femmes de naissance libre, et souvent à la coiffe qui enserre sa chevelure. Une stèle du Musée d'Athènes[2], à laquelle nous empruntons le détail d'une tête, nous conserve un exemple très caractéristique du type servile (fig. 133).

Tel est le type que l'art attique du IVe siècle prête aux statues de pleureuses. Grâce aux rapprochements que suggèrent les stèles, on est fondé à reconnaître une esclave pleureuse dans la statue de fillette conservée à la Résidence royale de Munich[3]. Elle est vêtue d'un chiton qui laisse l'épaule gauche à découvert. Ses cheveux coupés courts encadrent un visage dont le type n'est point purement grec, comme si la jeune esclave était quelque étrangère achetée par ses

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, nº 184, pl. LXVI ; nº 304, pl. LXXII ; nº 327, pl. LXXXV.
2. *Att. Grabreliefs*, nº 290, pl. LXVIII.
3. Arndt Bruckmann, *Denkmäler*, pl. 534 (au milieu) ; Arndt Amelung, *Einzelaufnahmen*, nº 908-910.

maîtres. Elle est debout dans l'attitude que nous avons déjà souvent décrite, la tête appuyée sur une main. L'exécution permet de placer la statue au IVe siècle.

Nous retrouvons des traits analogues dans les deux statues d'esclaves pleureuses du Musée de Berlin, découvertes en Attique, à Ménidi, sur l'emplacement de l'ancien dème d'Acharnes[1]. Comme les statues de Scythes du Dipylon, on les restitue sans peine sur la terrasse d'un grand tombeau dont elles décoraient les abords. Les deux figures sont en effet symétriques. Celle qui devait se trouver à droite est assise sur une pierre à peine dégrossie, les jambes croisées, la main gauche tombant inerte dans le giron, la droite soutenant la tête (fig. 134). Le costume suffirait seul à dénoncer une personne de condition servile : tunique à longues manches d'étoffe épaisse et grossière, serrée à la taille par une ceinture, et maintenue sur le buste par un cordon qui passe sous les aisselles ; himation de laine, drapant le bas du corps. L'esclave ne porte pas la coiffe habituelle ; ses cheveux sont coupés courts en signe de deuil. Et c'est bien une affliction réelle qui se lit sur son visage dont les traits un peu vulgaires et lourds semblent trahir une origine étrangère. La même description s'applique à l'autre figure, réserve faite de la pose qui est renversée (fig. 135). Assurément les deux statues de Ménidi ne sont pas des œuvres poussées ; elles sont exécutées largement, à l'effet pour ainsi dire, comme la majeure partie des sculptures de tombeaux. Elles ne nous en offrent pas moins d'intéressants spécimens de l'art funéraire en Attique vers le milieu du IVe siècle.

La courte série des pleureuses se complète avec une statue du Musée d'Athènes, trouvée dans cette ville, rue du Stade, près de l'emplacement d'un tombeau[2] (fig. 136). A peu de chose près, l'attitude est celle des statues précédentes, si ce n'est que la figure est assise sur un siège plus bas. Même pose des bras, dont le droit soutenait la tête ; même détail du cordon maintenant la tunique qui, ici, est dépourvue de manches. C'est donc bien une esclave pleureuse, et non pas la morte, comme on avait pu le croire à raison d'une exécution plus soignée que celle des statues de Berlin.

En réalité, dans les types que nous venons de décrire, l'art attique du

1. *Beschreibung der antiken Skulpturen zu Berlin*, nos 498, 499. Furtwängler, *Collection Sabouroff*, pl. XV-XVI. Arndt-Bruckmann, *Denkmäler*, pl. 464. Cf. notre *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 381.

2. Koehler, *Athen. Mittheil.* X, 1885, p. 404, 3. Cavvadias, *Catalogue*, n° 825. Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, 620. S. Reinach, *Répertoire*, II, p. 687, n° 1.

IVe siècle n'a pas beaucoup innové. Il n'a guère fait que reprendre une conception déjà ancienne, celle de la femme dans l'attitude du deuil, et il s'est borné à caractériser par des détails de costume la condition servile des pleureuses. Il faut bien le reconnaître, notre art français de la fin du moyen âge a trouvé d'autres accents, singulièrement plus émouvants, pour traiter les tragiques et mystérieuses figures de « pleurants ». Qu'on se rappelle les personnages encapuchonnés du tombeau de Philippe Pot qui portent la dalle de pierre où repose le mort. « Ces grandes figures voilées de noir, écrit M. Émile Mâle, épouvantent comme des apparitions nocturnes. Assurément, elles ne sont pas de ce monde: envoyées par la mort, elles se montrent un instant, mais elles vont s'évanouir bientôt, rentrer dans le pays des ombres[1] ». L'art grec n'a pas eu de ces visions funèbres. Pour traduire l'idée du deuil, il lui a suffi de créer ces douces et mélancoliques figures qui veillent sur le tombeau avec une



Fig. 134. — Pleureuse. Statue en marbre provenant de Menidi. Musée de Berlin.

1. Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, p. 451.

tendre sollicitude, et dont les gestes mesurés n'expriment que le regret et l'affliction[1].



FIG. 135. — Pleureuse. Statue en marbre provenant de Ménidi (Musée de Berlin).

Devons-nous donner créance à certains textes de lexicographes pour réserver une place, dans la statuaire des tombeaux, à des figures qui représenteraient des *loutrophores*, c'est-à-dire des femmes portant dans un vase l'eau du bain du mort? La question a été fort controversée. On sait qu'il était d'usage à Athènes de placer sur la tombe des jeunes gens morts avant le mariage des vases appelés loutrophores[2]. C'étaient de grandes amphores en terre cuite peinte, toutes semblables à celles qui figuraient dans les cérémonies du mariage, et qui contenaient l'eau du bain nuptial. Elles étaient apportées solennellement aux fiancés la veille du mariage, dans la cérémonie de la *loutrophorie*. Par une pensée touchante, on déposait sur la tombe des jeunes gens qui n'avaient pas connu le mariage des vases analogues : mais

1. Peut-être, avec le temps, l'art a-t-il élevé ce type à la dignité d'une allégorie. Une épigramme de l'*Anthologie*, attribuée au Samien Asklépiadès, qui vivait au temps de Ptolémée I, décrit une statue de femme affligée, érigée sur le tombeau d'Ajax (*Anth. palat.*, VII, 145. Weisshäupl, *Grabgedichte*, p. 92). Elle représentait Arété, la figure allégorique du Courage. La description répond-elle à une statue réelle? Nous l'ignorons. Mais dans ce cas, elle ne serait pas antérieure à l'époque hellénistique.

2. Voir notre article *Loutrophoros*, Saglio-Pottier, *Dict. des Antiquités grecques et romaines*.

ceux-là étaient ornés de peintures représentant des scènes de funérailles. Au IVe siècle, les loutrophores funéraires en terre cuite disparaissent et font place



Fig. 136. — Pleureuse. Statue trouvée à Athènes (Musée national d'Athènes).

à des vases en marbre, plus durables, caractérisés par leur forme élégante et élancée.

La loutrophore était donc un véritable monument funéraire, le σῆμα du tombeau. Pourtant certains lexicographes expliquent ce mot autrement [1]. Il dé-

1. Harpocration, Photios, Suidas, s. v. λουτροφόρος. Bekker, *Anecdota*, I, p. 276. Pour la critique de ces textes, voir Herzog, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 158. Cf. Wolters, *Athen. Mittheil.*, XVI, 1891, p. 386 et suiv., et notre article des *Monuments Piot*, I, 1894, p. 49 et suivantes.

signerait une statue de jeune fille ou de jeune garçon portant la loutrophore, et les statues de ce genre auraient décoré la tombe des jeunes gens non mariés. Faut-il ajouter foi à cette interprétation ? Nous ne croyons pas que l'absence de témoignages décisifs, dus à la découverte de statues conformes à ce type, autorise à la repousser. Les coroplastes de Tanagra ont représenté des femmes voilées, tenant sur l'épaule une amphore, qui répondent assez bien au signalement donné par les écrivains grecs. Il reste possible que des sculpteurs aient exécuté des statues tombales analogues[1]. Mais jusqu'ici, aucun monument de la statuaire funéraire n'est venu confirmer cette hypothèse.

III. — LES SPHINX ET LES SIRÈNES

C'est un fait très digne d'attention que certaines figures, très familières à la sculpture archaïque, subissent plus tard une sorte de recul, et sont reléguées au rang de types décoratifs. Il en est ainsi pour le sphinx funéraire. Tandis que les sphinx sculptés en ronde bosse sont fréquents au VIe siècle, et apparaissent encore au Ve [2], ils n'ont plus au siècle suivant qu'un rôle effacé, celui de figures décoratives, qui prennent place dans l'ornementation architecturale du tombeau. Assurément le souvenir de leur caractère primitif subsiste encore : ils restent des démons de la mort. Mais ils sont surtout les gardiens qui veillent sur la sépulture. Ils se montrent avec ce caractère dans les sculptures en relief des tombeaux lyciens, dont l'art trahit si clairement l'influence de la Grèce ionienne, et peut-être est-ce là qu'il faut en chercher les plus remarquables exemplaires[3]. Ceux qui décorent le tympan du couvercle, dans le sarcophage lycien découvert à Sidon, commandent l'attention par la beauté du type[4].

L'art attique assigne le plus souvent à la figure du sphinx une place secondaire dans le couronnement du tombeau ; elle y joue le rôle d'acrotère. Dans le

1. Cette possibilité est admise par Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, notice de la pl. LVIII ; et par Wolters, *Athen. Mittheil.*, XVI, 1891, p. 381.

2. Nous rappellerons le sphinx assis sur une base à degrés que montre un lécythe blanc d'Athènes. Benndorf, *Griechische und Sicil. Vasenbilder*, pl. XIX, 4. Voir plus haut, page [illegible], n° 8.

3. Voir dans les sarcophages de Payava et de Merehi au British Museum. *Catalogue of Sculpt. British Museum*, II, [illegible].

4. Hamdi Bey et Th. Reinach, *Une Nécropole royale à Sidon*, p. [illegible], pl. XII-XVII.

sarcophage des *Pleureuses*, des sphinx sont assis aux angles des frontons ; ils gardent le type archaïque, avec leurs ailes recoquillées et leur haute coiffure en forme de calathos [1]. Mêmes caractères dans un sphinx du Musée de Berlin, provenant d'un tombeau d'Athènes, dont il formait l'acrotère de gauche ; le travail est hâtif, et tout à fait sommaire sur le revers [2]. Il y a lieu d'en rapprocher ceux qui décorent le couronnement du tombeau de Kallias de Phalère [3] : les deux sphinx se détachent en ronde bosse au-dessus du bandeau de la stèle que surmonte une Sirène se lamentant. On comprend dès lors que ces figures symboliques s'insinuent dans le champ de la stèle, lorsque l'image du mort y est remplacée par un simple emblème tel qu'un vase funéraire, lécythe ou loutrophore. Un double sphinx à tête unique est sculpté sous une loutrophore dans la stèle d'Archiadès et de Polémonikos [4]. Deux sphinx sont assis au pied du vase funéraire, comme pour le garder, sur la stèle de Télésiphron et d'Athénodoros [5] (fig. 137). Chose curieuse, l'art attique ne semble avoir fait aucun effort pour renouveler un type dont les traits essentiels étaient fixés dès le VIe siècle ; il lui a conservé un



FIG. 137. — Stèle de Télésiphron et d'Athénodoros (Musée national d'Athènes).

1. *La Nécropole royale de Sidon*, pl. VII-XI, p. 246.
2. *Beschr. der ant. Skulpt. zu Berlin*, n° 886.
3. Le Bas-Reinach, *Voy. arch.*, pl. 78, 1. Cf. la stèle de la Sélénis (Kekulé, *Griech. Skulptur*, p. 186) où le sphinx forme l'acrotère de droite. Celui de gauche est une loutrophore. Au centre, une Sirène se lamentant.
4. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 1005, pl. CXCV.
5. Musée national d'Athènes, Cavvadias, *Catal.*, n° [illegible].

caractère archaïque, comme s'il se bornait à retenir les éléments principaux d'une figure conservée par tradition, mais reléguée à un rang secondaire.

Tout autre est la fortune de la Sirène. Au ve et au ive siècle, elle jouit, dans la sculpture funéraire attique, d'une vogue singulière. Mais c'est surtout parce qu'elle offre à l'art un symbole de deuil à la fois expressif et poétique. Quelle que soit d'ailleurs la prédilection avec laquelle les marbriers du Céramique se plaisent à la reproduire, ils la subordonnent aussi à l'effigie du défunt. A vrai dire, né des croyances primitives dont nous avons plus haut esquissé l'histoire, ce type ne répond plus, dans sa conception première, aux idées qui ont cours au ive siècle. Jadis, la Sirène représentait l'âme du mort, sous la forme d'un oiseau à tête humaine. Placée dans la tombe, son image modelée en terre cuite était à la fois le soutien de l'âme du défunt, et l'*apotropaion* destiné à protéger la sépulture contre les âmes errantes, sortes de vampires par qui l'on croyait les nécropoles hantées. Dans le cycle de la poésie épique, notamment dans l'épisode d'Ulysse et des Sirènes, celles-ci sont des démons infernaux, à tête de femme, à corps d'oiseau ; elles se tiennent près des portes de l'Hadès pour attirer les vivants par la séduction de leur voix[1]. Un fragment des *Phéaciens* de Sophocle les désigne encore comme les filles de Phorkys « qui modulent le chant d'Hadès », le chant qui fait oublier aux hommes les choses de la terre, et les entraîne vers le monde souterrain[2].

Dès le ve siècle, leur caractère se transforme, sans doute sous l'influence de la poésie dramatique. Dans l'*Hélène* d'Euripide, les Sirènes apparaissent déjà comme des êtres bienveillants, sachant compatir aux douleurs des hommes. Hélène les invoque en ces termes : « Jeunes filles ailées, vierges filles de la Terre, Sirènes, que n'accourez-vous à mes plaintes avec la flûte libyenne et la syrinx, afin que vos larmes répondent à mes maux, vos douleurs à mes douleurs, vos chants à mes chants, et que votre voix plaintive fasse écho à mes lamentations[3] ». On s'explique ainsi pourquoi leur image prend si fréquemment place sur le tombeau. Elles sont les amies de l'âme du mort, qu'elles guident vers l'Hadès, en lui faisant oublier par leurs chants les joies de la vie désormais perdues ; ou bien encore elles s'associent à la douleur des survi-

1. [illegible]
2. [illegible]
3. [illegible]

vants, et mêlent leur voix aux lamentations du thrène funèbre. De là une double conception, celle de la Sirène musicienne, et celle de la Sirène pleureuse



Phot. Alinari

Fig. 138. — Sirène tenant une lyre, provenant de la nécropole du Céramique. H. 0,83
(Musée national d'Athènes.)

qui s'arrache les cheveux et se meurtrit la poitrine. Il ne faut pas chercher d'autre sens aux Sirènes des tombes attiques.

Si ce type est surtout fréquent dans la sculpture funéraire du IVe siècle, il était déjà familier à l'art au siècle précédent. C'est une Sirène qui décorait le

tombeau de Sophocle, mort en 405[1]. Pour une époque plus récente, les textes en signalent d'autres exemples. Sur la sépulture d'Isocrate se dressait une Sirène colossale en bronze[2]. Au dire de Philostrate, elle personnifiait le don de persuasion de l'orateur attique ; mais cette interprétation tardive paraît suspecte, car, dans le même temps, le même emblème se dressait sur la tombe de plus d'un bourgeois athénien. Les Sirènes tombales étaient d'usage courant. Aux funérailles d'Héphaistion, le bûcher était entouré de statues de Sirènes creuses où se tenaient enfermés les chanteurs du thrène funèbre[3].


Fig. 109. — Sirène tenant une lyre. Détail de la statue précédente (Musée national d'Athènes).

Les statues qui nous sont parvenues nous offrent la traduction en ronde bosse des types si fréquents de Sirènes musiciennes ou pleureuses sculptées en relief sur les stèles[4]. Comme ces dernières, elles forment le couronnement du tombeau. Examinons d'abord le type de la Sirène musicienne. Le Musée d'Athènes en possède deux remarquables exemplaires provenant de la nécropole du Dipylon. La plus ancienne de ces statues est exécutée en marbre pentélique et mesure 0m,83 de hauteur[5]

1. *Vie de Sophocle*, 9. Une Sirène en ronde bosse, érigée sur un tombeau, figure sur un vase attique de style sévère. Voir page 8[illegible], fig. 4[illegible]. Cf. Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 51, fig. 19.

2. Pseudo-Plutarque, *Vie des dix orateurs*, 838 C. Philostrate, *Vie des sophistes*, I, 17.

3. Diodore de Sicile, XVII, 115.

4. Voir Conze, *Att. Grabreliefs*, nos 1663, 1664, et suivants, pl. CCCLVI. Un bel exemplaire figure sur une stèle de Brocklesby Park, *ibid.*, no 1670.

5. Cavvadias, *Catal.*, n° 774. *Rev. arch.*, 1864, pl. 10 (Salinas). Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 1644, fig. 1701. Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 168, fig. 88, et p. 170, n. 2. Percy Gardner, *Sculptured Tombs of Hellas*, p. 27, fig. 7. S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVIII, 1907, p. 361. Arndt-Bruckmann, *Denkmäler*, pl. 549.

(fig. 138). Découverte en 1863, non loin des substructions de l'hérôon de Dexiléos, elle appartenait, suivant toute vraisemblance, à ce monument; par suite, elle se trouve exactement datée ; elle est un peu postérieure à l'année 394. On la replace aisément, comme une figure d'acrotère, sur l'un des piliers qui limitaient le mur en quart de cercle de l'hérôon[1]. Elle avait un pendant, peut-être une Sirène jouant de la double flûte. La structure de ce corps composite trahit tout d'abord le changement introduit par l'art attique dans la conception primitive de la Sirène. L'oiseau à tête humaine a fait place à la femme-oiseau. Le haut du corps est celui d'une femme, et les ailes s'attachent aux épaules comme celles d'un Éros ou d'une Niké. Du bras gauche, la Sirène maintient contre son flanc une lyre faite d'une écaille de tortue ; de la main droite, qui a disparu, elle tenait le plectre. La tête, légèrement inclinée, est charmante de grâce, et rappelle à certains égards celle de l'Eiréné de Képhisodote (fig. 139). Les cheveux, divisés en bandeaux, sont serrés par une étroite stéphané, et deux boucles, tombant sur les épaules, éveillent le souvenir d'une mode archaïque. Des trous ménagés dans les oreilles avaient servi à fixer des pendants de bronze doré. A n'en pas douter, la statue



Phot. Alinari.

Fig. 140. — Sirène tenant une lyre. H. 1 mètre (Musée national d'Athènes).

1. Brueckner, *Der Friedhof am Eridanos bei der Hagia Triada zu Athen*, p. 60, 61, fig. 34 et 35.

était peinte, car le sculpteur n'a pas indiqué sur les cuisses et sur les ailes le détail des plumes, laissant ce soin au pinceau du peintre. Assurément, on ne trouve pas ici le travail poussé et fini d'une œuvre de maître, mais la Sirène du Dipylon n'en reste pas moins un excellent spécimen de la statuaire funéraire, exécuté au début du IVe siècle, sous l'influence des meilleures traditions d'art.



[illegible]

Fig. 140. — Stèle funéraire attique avec [illegible] Sirène [illegible] H. [illegible] Musée [illegible] d'Athènes.

La seconde Sirène du Musée d'Athènes est d'un style plus récent que la précédente[1] (fig. 140). Elle mesure environ 1 mètre de hauteur. Debout et dressée sur ses pattes d'oiseau, la Sirène maintient d'un bras sa lyre appuyée contre son flanc, tandis que la main droite, ramenée sur la poitrine, tient le plectre. Les ailes sont brisées ; mais elles offraient sans doute le même travail minutieux qui, sur les cuisses, a rendu avec tant de précision les imbrications des plumes. En dépit d'une exécution très simplifiée, la tête est l'œuvre d'un sculpteur exercé, qui connaît le style de Praxitèle et s'en inspire. La bouche mignonne, les yeux noyés d'ombre sous l'arcade sourcilière, la chevelure massée en bandeaux, tout cela compose une physionomie virginale, d'un charme doux et sévère, où a passé quelque chose de la grâce praxitélienne. Nous placerons volontiers vers le milieu du IVe siècle cette élégante production d'un atelier attique.

Le type de la Sirène pleureuse semble avoir été plus répandu que celui de

[1] [illegible] Wolters [illegible] p. [illegible] n° [illegible] ; Arndt-Bruckmann, *Denkmäler*, pl. 549.

la Sirène musicienne. L'art y trouvait en effet un symbole de deuil très expressif, et c'est là qu'il a le plus librement rendu la mimique de la douleur se traduisant par des gestes violents. Une épigramme funéraire de l'*Anthologie*, celle de la jeune Kléo, fait une allusion très précise à cette recherche du pathétique. « Nous te pleurons en nous meurtrissant le visage, nous, les Sirènes de pierre qui sommes debout sur ton tombeau [1] ».



Phot. Giraudon.

Fig. 142. — Sirène pleureuse (Musée du Louvre).

Rien de plus fréquent que le type de la Sirène pleureuse dans les bas-reliefs funéraires attiques [2]. En général, elle occupe la partie de la stèle qui en forme le couronnement. Parfois, le contour supérieur de la figure est ajouré, comme dans une belle stèle attique trouvée à Kalyvia Kouvara [3] (fig. 141) : le champ est occupé par une loutrophore ; au-dessus, une Sirène se lamente avec les gestes consacrés. C'est donc par une transition très naturelle que les sculpteurs sont conduits d'abord à détacher la figure du fond et à lui donner toute la saillie d'un haut relief, ensuite à la traiter comme une statue. Le Louvre possède deux Sirènes de marbre qui ont servi de couronnement à des monuments funéraires. L'une d'elles, provenant de l'île de Marmara, est une imitation assez lourde d'un type attique [4] (fig. 142).

1. Épigramme de Mnasalkas, *Anthol. palat.*, VII, 491. Une autre épigramme (*ibid.*, VII, 710) fait allusion aux Sirènes sculptées dans le couronnement de la stèle. Cf. Weisshäupl, *Grabgedichte der griech. Anthologie*, p. 82.

2. Voir Weicker, *Der Seelenvogel*, pl. 173.

3. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 904, pl. CLXXVIII. Cf. *Athen. Mittheil.*, XII, 1887, pl. IX.

4. Héron de Villefosse, *Catal. sommaire*, n° 801. Clarac, pl. 349, n° 2089. A. Bouillon, *Musée des Antiques*, III, *Bas-reliefs*, 16. Weicker, ouvr. cité, p. 174, n° 8.



Fig. 143. — Sirène pleureuse (Musée du Louvre).

La femme-oiseau se lamente, la main gauche posée sur la poitrine, la droite saisissant une boucle de la chevelure. Une exécution beaucoup meilleure, un modelé large et souple, recommandent à l'attention une statuette conservée dans la salle de Clarac[1] (fig. 143) : ce sont les mêmes gestes que dans la figure précédente, mais avec une pose inverse. Cette jolie œuvre a été certainement exécutée au IVᵉ siècle, dans un atelier attique. On reconnaît facilement une sœur de la Sirène du Louvre dans celle qui est entrée au Musée de Boston avec la collection Bartlett[2] (fig. 144) : elle a la même élégance de formes, la même expression pathétique. Il faut faire une place à part à une statuette du Musée d'Athènes (fig. 145). Ici l'artiste s'est préoccupé de varier une attitude devenue banale. Les deux mains sont ramenées vers la chevelure avec un geste violent qui étire le torse et en allonge les proportions ; la masse des cheveux encadre un visage douloureux. A coup sûr, le sculpteur a fait effort pour sortir des chemins frayés, et c'est là une preuve manifeste de la

1. Héron de Villefosse, *Catal.*, n° 2437 ; Clarac, pl. 854 A, n° 2089 B ; S. Reinach, *Répert. stat.*, II², p. 702.
2. Le marbre provient d'Athènes et a fait partie de la collection du baron Rouen.
3. *Arch. Jahrb.*, XIX, 1904, *Arch. Anzeiger*, p. 195, 6. Je dois la photographie reproduite ci-jointe à l'obligeance de M. Arthur Fairbanks, directeur du Musée de Boston.
4. Staïs, *Marbres et bronzes du Musée national*, 1ᵉʳ, 1885, p. 109, et fig. p. 109. Photographie communiquée par M. Staïs.

vogue dont ce symbole jouit auprès de la clientèle des marbriers attiques.

La sculpture funéraire a-t-elle conçu, pour l'image de la Sirène, des ambitions plus hautes, et l'a-t-elle quelquefois élevée jusqu'à la dignité d'une grande



FIG. 144. — Sirène pleureuse (Musée de Boston).



FIG. 145. — Sirène pleureuse. H. [illegible] (Musée national d'Athènes).

statue tombale? Nous serions tenté de le croire en considérant une belle tête féminine du Musée d'Athènes, trouvée au Dipylon[1] (fig. 146). Elle a comme un accent tragique et passionné avec sa chevelure ruisselant en ondes épaisses le long du cou, et couvrant à demi le front sous des boucles en désordre.

1. Cavvadias, *Catal.*, n° 193. Cf. notre *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 455, fig. [illegible]. Staïs, *Marbres et bronzes du Musée national*, I, n° 193, p. [illegible].

On a proposé d'y voir une Muse à raison d'une certaine parenté avec la tête de la Melpomène du Vatican[1]; mais si l'on tient compte du lieu de la trouvaille, ce morceau paraît avoir été détaché d'une statue funéraire, et il est permis de songer à une Sirène pleureuse[2].



Phot. [illegible]

Fig. [illegible]. — Tête féminine trouvée au Dipylon (Musée national d'Athènes).

Nous ne connaissons, pour l'Attique, aucune statue de Sirène postérieure au IVe siècle. Aussi bien, les Sirènes pleureuses disparaissent des bas-reliefs funéraires attiques dans le courant du IIIe siècle, quand l'architecture des stèles se modifie, et qu'elles perdent le couronnement où trouvaient place les palmettes classiques et les figures accessoires[3]. Le type créé par les sculpteurs d'Athènes survit cependant, car il se retrouve à Chypre dans des statuettes de calcaire, à Myrina dans des figurines de terre cuite[4]. L'art alexandrin le recueille à son tour et le traite avec une sorte de coquetterie raffinée, témoin la statue du Musée du Caire qui montre une Sirène parée de bijoux et croisant les jambes dans un mouvement de danse[5]. Sur les stèles d'Asie Mineure, la Sirène pleureuse ou musicienne reste un emblème funéraire. On la

1. Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1444.
2. C'est à une statue de tombeau qu'a certainement appartenu une tête de Sirène du Musée du Pirée. Wolters, [illegible]; Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 175, n° 16.
3. Brueckner, *Athen. Mittheil.*, XIII, 1888, p. 379.
4. Pottier et Reinach, *Nécrop. de Myrina*, p. 536; Weicker, ouvr. cité, p. 175 et suivantes.
5. [illegible] du Caire. Edgar, *Greek Sculpture*, n° 27 [illegible], pl. VIII.

voit, dans le champ de la stèle, debout sur un pilier qui se dresse à côté de l'effigie du mort, et constitue vraiment le tombeau[1]. Mais nous ne pourrions en citer aucun exemplaire sculpté en ronde bosse. Aussi bien, avec le temps, la Sirène musicienne semble perdre son ancienne signification. Parfois elle fait allusion aux goûts du mort. Ainsi, sur une stèle gréco-romaine du Pirée, on voit un jeune homme debout, la main posée sur la tête d'une Sirène qui joue de la lyre[2]. C'est sans doute l'effigie d'un jeune poète ou d'un musicien, de même que, sur une stèle de Chios gravée au trait, la morte est représentée jouant de la lyre, accompagnée de deux Sirènes musiciennes

1. Pfuhl, *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, p. 50-51 [illegible] Cf. Conze, [illegible] 1872, p. 327 et suiv. Weicker, ouvr. cité, p. 177.
2. *Athen. Mittheil.*, XIII, 1888, pl. IV.
3. *Ibid.*, XIII, 1888, p. 196-197 (Studniczka).

CHAPITRE X

LES TYPES D'ANIMAUX

On sait quelle place l'art archaïque avait fait, dans la décoration des tombeaux, à l'image du lion sculptée en ronde bosse. Elle apparaît déjà avec une double signification, symbole de garde et de protection, et symbole de courage. La sculpture du v[e] et du iv[e] siècle n'a donc fait que poursuivre le développement plastique d'un type connu, auquel elle conserve sa double acception. Tantôt c'est sur des tombes privées que se dresse le lion funéraire, comme une sentinelle vigilante ; tantôt il commémore le souvenir d'un guerrier mort, ou couronne un *polyandrion*, sépulture collective des braves tués à l'ennemi.

Nous n'avons pas à insister ici sur les types de lions purement décoratifs qui occupent parfois les frontons des stèles [1]. Il arrive aussi que cet emblème, sculpté en relief dans le champ de la stèle, fait simplement allusion au nom du mort, comme dans la stèle de Léon de Sinope [2]. D'autres fois, il apparaît, peut-être avec un sens détourné, comme un souvenir de l'ancien motif oriental qui représentait le fauve dévorant un animal. La tombe de la célèbre Laïs était décorée d'un lion tenant entre ses pattes de devant un bélier [3] ; le passant pouvait y voir une allusion au charme vainqueur de la courtisane. Les monuments conservés sont heureusement assez nombreux pour que nous puissions aborder directement l'examen du type du lion dans la statuaire [4].

1. Brueckner, *Ornament und Form der att. Grabstelen*, p. 53-54.

2. Percy Gardner, *Sculptured Tombs of Hellas*, p. 136, fig. 50 ; *Att. Grabreliefs*, pl. CCLXXVI, n° 1348.

3. Pausanias, II, 2, 4 ; Imhoof-Blumer et Percy Gardner, *Journal of Hellenic Studies*, VI, 1885, pl. L, LXXIII-LXXVI.

4. Sur ce sujet [illegible] F. M[illegible], *Mémoires de la Soc. des Antiquaires de France*, t. LVIII, 1897, p. [illegible].

Les lions funéraires étaient fréquents en Attique. Nous avons déjà cité le lécythe blanc du Musée d'Athènes où l'on voit sur le tombeau un lion en ronde bosse, qui s'anime et avance une patte vers la corbeille chargée d'offrandes apportée par une jeune femme[1]. Nous savons ainsi qu'au ve siècle les marbriers attiques étaient restés fidèles à l'ancienne tradition inaugurée par la statuaire archaïque. Leurs successeurs la continuent au siècle suivant. Parmi les monuments encore en place dans la nécropole du Céramique, on remarque



Fig. 147. — Lion funéraire (Athènes, nécropole du Céramique).

un lion en marbre qui était sans doute représenté dressé sur ses pattes de derrière, celles de devant allongées[2] (fig. 147). La tête est un peu tournée vers la gauche ; le mufle est entr'ouvert, et le retroussis des lèvres laisse voir des crocs menaçants ; le regard est farouche et guetteur. Tout mutilé qu'il soit, du haut de son socle en pierre du Pirée, l'animal semble encore faire bonne garde et défendre les approches de la tombe.

Au Musée national d'Athènes sont réunis deux lions de même type et de mêmes dimensions, qui offrent un intérêt particulier, car il est possible de les restituer à leur place primitive. Avant d'être transporté au Musée, en 1870,

1. Voir page 103, fig. 54.
2. Von Sybel, *Katalog der Sculpturen zu Athen*, n° 3594.

l'un d'eux gisait encore à l'endroit où il a été trouvé, sur la terrasse de l'enceinte funéraire de Dionysios de Kollytos, dans la partie du cimetière du Céramique voisine de la chapelle d'Hagia Triada[1] (fig. 148). La statue mesure 1ᵐ,05 de longueur. Le fauve, tourné vers la gauche, tient entre ses pattes la tête d'un animal terrassé, un veau ou une génisse. Or, un lion tout à fait semblable pour l'attitude, mais tourné vers la droite, a été découvert non loin de la même terrasse[2]. C'est donc à peine une hypothèse que de les replacer tous les deux à chaque extrémité du soubassement, comme des figures d'acrotère. Sans doute le choix de cet emblème n'a pas été livré au hasard. Il y a là une survivance du symbolisme ancien, et peut-être s'y mêle-t-il aussi l'idée de la puissance destructrice de la mort. L'enceinte de Dionysios ayant été construite entre les années 345 et 317, ces deux sculptures se trouvent datées approximativement : elles appartiennent à la seconde moitié du IVᵉ siècle. Celui des deux lions que nous reproduisons, et qui est le mieux conservé, offre une exécution souple et poussée. Le sculpteur a soigneusement indiqué la saillie des veines, souligné le modelé nerveux des flancs, et rendu avec énergie l'attitude du corps arc-bouté sur sa proie. A ces caractères de style, on reconnaît l'influence du réalisme qui commence à se manifester, et va faire de rapides progrès avec les « animaliers » de l'époque hellénistique.



Fig. 148. — Lion funéraire provenant de la nécropole du Céramique. Long. 1ᵐ,05 (Musée national d'Athènes).

Nous placerons encore au IVᵉ siècle le lion du Louvre rapporté d'Athènes en 1822 par l'amiral Halgan, et donné par lui au roi Charles X[3] (fig. 149). L'attitude est la même, mais le style vise moins à l'effet. Si, comme l'a dé-

1. Cavvadias, *Catal.*, nº 804; Von Sybel, nº 413; Brückner, *Der Friedhof am Eridanos*, p. 80, fig. 47.
2. Cavvadias, *Catal.*, nº 803; Brückner, ouvr. cité, p. 81, fig. 48.
3. Michon, *Mém. de la Soc. des Antiquaires de France*, t. LVIII, 1897, p. 66 et suivantes.

montré M. Michon, le marbre a été découvert entre Athènes et le cap Sunium, dans la région où Fauvel a fouillé de nombreux tombeaux, on peut en affirmer la destination funéraire. Rappelons encore le lion colossal qu'on voit en place près de Liopési, sur la route d'Athènes au Laurion [1]. Souvent signalé par les



Phot. Giraudon

Fig. 149. — Lion en marbre provenant d'Athènes (Musée du Louvre).

voyageurs, il est d'ailleurs trop dégradé pour qu'il y ait lieu de nous y attarder.

A la liste des lions funéraires attiques peuvent s'ajouter d'autres monuments, sinon sur la foi d'indices certains, au moins par conjecture. On connaît le lion couché qui décore l'entrée de l'Arsenal de Venise, et que défigure quelque peu l'énorme tête due à une restauration moderne [2]. Il faisait partie des

1. Dodwell, *Classical tour through Greece*, I, p. 535. Curtius et Kaupert, *Karten von Attika*, II (texte de Milchhoefer), p. 31. Perdrizet, *Rev. arch.*, 1897, I, p. 136.

2. Newton, *Discoveries at Halicarnassus*, II, p. 498. Zanetti, *Delle antiche statue greche e romane ... di Venezia* (1740-1743), II, 40. S. Reinach, *Répert. stat.*, II², p. 712, 6.

marbres grecs enlevés à Athènes par Morosini, et c'est sans doute sur quelque tombe attique qu'il se dressait. Le Musée de Berlin a acquis en 1892 un lion en marbre pentélique au sujet duquel il est légitime de proposer la même hypothèse[1]. Il a été conservé longtemps dans la Vigna Vignovo, près de Dolo, entre Padoue et Venise, et faisait partie de la collection de la famille Sagredo. Nul doute qu'il ait été rapporté à Venise par un Sagredo qui accompagna Morisini en Grèce. Le Vénitien dut être séduit par la beauté de ce lion, dont l'attitude rappelle celle des lions du Mausolée, et qui leur cède à peine pour la largeur de l'exécution. On voudrait pouvoir, en toute certitude, le replacer sur une sépulture du Dipylon.



Fig. 150. — Lion en marbre appartenant à M. van Branteghem.

Nous devons à l'obligeance de M. van Branteghem de pouvoir reproduire un lion en marbre, encore inédit, qui lui appartient (fig. 150). Trouvé en Grèce, et, dit-on, en Attique, il se classe au premier coup d'œil dans la série qui nous occupe. Le sculpteur a souligné avec une intention évidente l'idée de garde. Tandis que, dans les exemplaires mentionnés plus haut, l'animal est représenté couché, rampant ou marchant, ici nous voyons reparaître un type que nous ont déjà montré des œuvres archaïques du VIe siècle, comme le lion de Pérachora et la lionne de l'Arsenal de Venise. Assis sur son train de derrière, les pattes de devant droites, la tête redressée, le lion est vraiment la sentinelle vigilante du tombeau. La figure a un singulier accent de vie. La saillie des côtes et la musculature se

1. *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, t. XII, p. [illegible], t. XIII, p. XXIII; *Arch. Jahrb.*, VIII, 1893, [illegible] *Anzeiger* [illegible], p. 72-73, avec une figure.

dessinent énergiquement sous la peau, accentuant la sveltesse de ce corps nerveux. La fermeté de l'exécution, le travail soigné et libre à la fois de la crinière qui s'allonge sur la poitrine et sur l'échine, la préoccupation de rendre l'aspect du pelage par un travail à la pointe habilement conduit, tout cela trahit une main sûre et exercée, et permet d'attribuer à un artiste athénien du IVe siècle cette œuvre qui dépasse certainement la moyenne de la production courante.

Si le lion funéraire était, comme on le voit, un emblème fort employé pour la décoration des tombes en Attique, il ne jouissait pas d'une moindre faveur dans les autres régions de la Grèce. Sans nous attarder à des descriptions qui deviendraient monotones, nous signalerons, en Béotie, les lions trouvés à Thèbes et dans la nécropole d'Anthédon[1]. Un autre, de grandeur nature, a été vu à Thespies par M. Jamot[2]. En Asie Mineure, on en recueillerait d'autres exemples. Les couvercles des sarcophages lyciens sont fréquemment ornés de protomés de lions[3], et nous retrouverons au Mausolée d'Halicarnasse, traité avec une singulière maîtrise, le type du lion gardien du tombeau.

Cette idée de garde est en réalité une vieille conception orientale. Mais il était réservé à l'art grec de faire un plus noble usage de l'emblème du lion funéraire, et de l'élever à une dignité plus haute en le consacrant comme le symbole du courage héroïque. Voici l'épitaphe d'un brave, Téleutias, peut-être le même qui, en 382/381, tomba devant Olynthe. « Dis-moi, lion tueur de bœufs, quel est le mort dont la tombe te sert de piédestal? Qui donc t'égalait en courage? — Téleutias, fils de Théodoros. Il surpassait tous les autres en vaillance, autant que je surpasse, dit-on, les autres animaux. Ce n'est pas en vain que je suis ici[4] ». Déjà, au lendemain de la bataille de Marathon, un lion de pierre avait été érigé sur la tombe de Léonidas. Un autre signalait à Thespies la sépulture des Thespiens morts aux Thermopyles[5]. Dès lors, l'emploi de cet emblème devient fréquent pour désigner au souvenir des vivants la sépulture commune, le *polyandrion*, des citoyens tués à l'ennemi, ou le cénotaphe de ceux qui sont restés sur de lointains champs de bataille.

1. Koerte signale un lion à Thèbes, et deux autres dans la nécropole d'Anthédon (*Athen. Mittheil.*, III, 1878, p. 389, nos 152-154).

2. *Bull. de corresp. hellén.*, XV, 1891, p. 660. Perdrizet, *Rev. arch.*, 1897, I, p. 135.

3. Voir le sarcophage de Dereimis et d'Aischylos. Benndorf, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, pl. III.

4. *Anthol. palat.*, VII, 426. Weisshäupl, *Grabgedichte der Anthologie*, p. 74.

5. Pausanias, IX, 40, 5. M. Jamot a retrouvé, dans ses fouilles à Thespies, les restes d'un lion qui est peut-être celui du *polyandrion* des Thespiens (*Bull. de corresp. hellén.*, XV, 1891, p. 66[illegible]).

Dans sa fructueuse expédition à Cnide, C. T. Newton a eu la bonne fortune de découvrir une tombe monumentale, où il a reconnu le *polyandrion* des soldats athéniens morts en 394, dans la bataille navale gagnée par Conon[1]. D'après la restauration de M. Pullan, la « Tombe du lion » comprenait une grande chambre funéraire, surmontée d'un soubassement décoré de pilastres et



Phot. Mansell

Fig. 151. — Lion funéraire provenant de Cnide (Londres, British Museum).

d'une architrave doriques. Celui-ci supportait une pyramide à dix degrés, couronnée par une plate-forme où s'élevait le socle d'une statue colossale de lion. Newton a pu rapporter au British Museum ce magnifique spécimen de la statuaire funéraire[2] (fig. 151). Couché dans l'attitude du repos, les pattes de devant allongées, la tête fièrement redressée et tournée vers la gauche, le lion semble un symbole de victoire plus encore que de deuil. Mais ce n'est pas dans une salle de musée que cette belle œuvre d'art prend toute sa valeur. Pour en apprécier l'effet décoratif, il faut, par la pensée, la replacer sur son piédestal monumental, imaginer la tombe se dressant sur un promontoire rocheux, d'où

1. Newton, *Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, II, p. 480 et suiv., Pl. LXI-LXVII. Percy Gardner, *Sculptured Tombs of Hellas*, p. 223, fig. 77. Adler, *Das Mausoleum zu Halikarnass*, pl. 4, fig. 2.

2. *Catalogue of Sculpture*, II, n° 1350, pl. XXVI.

le regard peut suivre au loin, à l'horizon de la mer carienne, les contours des îles de Kos, de Nisyros et de Télos. De ses yeux aux orbites aujourd'hui vides, jadis incrustées d'émail, le fauve semblait contempler la rade où l'escadre athénienne avait mis en déroute les vaisseaux de Sparte.



Fig. 152. — Le lion de Chéronée avant la restauration.

Voici d'autre part un souvenir de la défaite mémorable où périt la liberté de la Grèce. En 1818, le voyageur anglais Crawford découvrait, non loin de Chéronée, les débris d'un lion colossal gisant dans la brousse[1] (fig. 152). Il n'avait pas de peine à y reconnaître le couronnement du *polyandrion* consacré aux Thébains tués en 338, à Chéronée, dans la bataille livrée contre Philippe de Macédoine. Pausanias le décrit assez clairement : « Aucune inscription n'y est gravée ; mais sur le monument est placé un lion ». Et si l'on n'y lit point d'épitaphe, c'est, ajoute l'écrivain grec, « parce que la fortune n'a pas répondu

1. Photogr. de l'Inst. arch. Voir Koerte, *Athen. Mitteil.* III, 1879, p. 385, n° 151.

à la valeur de ces braves[1] ». A plusieurs reprises, Welcker, puis la Société archéologique d'Athènes proposèrent de restaurer ce lion de marbre qui commémorait le suprème effort d'Athènes et de Thèbes pour défendre contre l'hégemonie macédonienne l'indépendance de la Grèce[2]. En 1898, on fit des études préparatoires. Mais c'est seulement en 1902 que la statue du lion, restaurée en marbre par le sculpteur Sokhos, fut replacée sur un socle, à l'endroit même où furent retrouvés les ossements des Thébains tués à Chéronée[3] (fig. 153). L'ensemble du monument mesure environ six mètres de hauteur. Assis sur son train de derrière, la tête droite, dans une attitude rigide, le lion de Chéronée n'évoque pas, comme celui de Cnide, l'idée du repos serein et comme triomphant. Il semble veiller mélancoliquement sur la tombe de soldats glorieux, qui furent des vaincus.

On le voit, l'art grec a su donner une haute noblesse à l'emblème du lion funéraire. Il en a fait le symbole du courage héroïque, heureux ou malheureux. Est-il besoin d'ajouter que cette conception lui a survécu, et que l'art moderne l'a reprise à son compte pour exalter, souvent avec une éloquence poignante, la vaillance de la défense et la fidélité à la patrie menacée ?

Il faut chercher un tout autre sens, d'une portée moins générale, à certaines figures d'animaux érigées sur des tombes grecques. Nous signalerons tout d'abord, comme une des plus dignes d'attention, la belle statue de taureau qu'on voit encore en place à Athènes dans la nécropole du Céramique[4]. Elle décorait une sépulture que nous avons eu déjà l'occasion de mentionner, celle d'un clérouque athénien de Samos, Dionysios de Kollytos, qui, dans une inscription de cette île, est désigné comme ayant exercé les fonctions de trésorier du grand temple de Héra. On connaît déjà les deux lions de marbre provenant de cette enceinte. Le monument funéraire lui-même se compose d'un naïskos

1. Pausanias, IX, 40, 10.

2. Welcker a donné un projet de restauration [illegible] I, 1856, p. [illegible] 1856, p. 1 et suivantes. Cavvadias, Πρακτικά, 1905, p. 27-[illegible].

3. [illegible] Le monument a été reproduit dans *le Tour du Monde*, [illegible] mars 1912, avec un article de M. J. Armagnac.

4. Les [illegible] du taureau sont modernes. Il a été reproduit [illegible], avant la restauration, par Salinas, *Monumenti sepolcrali scoperti presso la chiesa della Santa Trinità in Atene*, Turin, 1863, p. 14, pl. III-IV. Cf. S. Reinach, *Répertoire* [illegible] II, p. [illegible] et Curtius et Kaupert, *Atlas von Athen*, pl. IV, n° 8. Des reproductions, postérieures à la restauration, ont été données par S. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1896, t. XVI, p. 309; [illegible] 1908, p. 18, fig. [illegible]. Voir l'étude récente de Brueckner, *Der Friedhof am Eridanos*, p. [illegible] et suivantes.

sur lequel était gravée une double inscription rappelant que le mort avait deux patries, l'une naturelle, Athènes, l'autre légale, à savoir cette ville de



Phot. Rhomaïdès.

Fig. 153. — Le lion de Chéronée restauré.

Samos où il avait vécu[1]. Derrière l'édicule se dresse une base élevée en forme de pilier, faite d'assises de calcaire, mesurant 3m.46 de hauteur. C'est sur cette

1. *Corpus inscr. attic.*, III, n° 3600.

base que la Société archéologique d'Athènes a fait replacer, en 1884, la statue restaurée du taureau qui la couronnait jadis, et dont les débris avaient été retrouvés en 1863 (fig. 154).



Phot. Alinari.

Fig. 154. — Tombe de Dionysios de Kollytos (Athènes, nécropole du Céramique).

La sculpture funéraire attique a produit peu d'œuvres comparables à cette puissante figure (fig. 155). Le taureau est représenté dans une attitude de défense, solidement arc-bouté sur ses jambes, la tête baissée, les cornes poin-

tant en avant, la queue battant nerveusement la cuisse, prêt à recevoir le choc d'un adversaire. Pour être traitée largement, à l'effet, comme on dirait en termes d'atelier, l'exécution n'en est pas moins remarquable par ses qualités de simplicité voulue, de décision et de souplesse. L'artiste a rendu avec autant de



Fig. 155. — Taureau couronnant la tombe de Dionysios de Kollytos. Longueur du torse 1m,84 (Athènes, nécropole du Céramique).

sobriété que de vigueur la pousse des poils sur le front, les plis du fanon, la saillie des côtes sur les flancs. Rien de plus vivant que l'attitude de l'animal, qui semble sur le point de charger avec fureur : à ce point de vue, l'œuvre du marbrier attique peut être rapprochée d'une belle pierre gravée du Cabinet des Médailles où un type analogue est représenté avec une rare maîtrise[1]. Ainsi

1. Furtwaengler, *Die antiken Gemmen*, pl. 45, 11. On peut encore citer le taureau cornupète des monnaies de Thourion, de Clétor, et celui qui figure sur la stèle de proxénie de Charidamos de Clétor, découverte à Delphes. Perdrizet, *Bull. de corr. hellén.*, XX, 1896, p. 558. M. Bruckner rapproche du taureau de la tombe de Dionysios un marbre de la Glyptothèque Ny-Carlsberg. *Ny-Karlsberg Glyptoteks antike Kunstvaerker*, n° 228.

dressée sur son haut piédestal, baignée de lumière, la statue profile énergiquement sur le ciel sa massive silhouette, et domine de toute sa hauteur les tombes encore debout dans la nécropole d'Hagia Triada.

Quelle signification faut-il prêter à ce symbole funéraire ? Le nom du mort éveille le souvenir de Dionysos, représenté parfois sous la forme d'un taureau



Phot. Mansell.

Fig. 156. — Taureau en marbre (Londres, British Museum.)

ou muni de cornes. Certaines épithètes du dieu le qualifient de « tauromorphe » et c'est sous le nom de « taureau » que l'invoquaient les femmes éléennes[1]. La statue de la nécropole attique est donc l'image du taureau dionysiaque, et personnifie le dieu auquel le défunt avait sans doute voué une dévotion particulière. Sa sépulture est placée sous la protection de Dionysos dont il revendique le patronage, et dont le nom même rappelle si directement le sien.

Nous n'avons aucun renseignement précis sur le lieu où a été trouvé un autre taureau de marbre grandeur nature rapporté de Grèce par Cockerell. Il

1. Plutarque, *De Iside et Osiride*, 35 [illegible]. Cf. Fr. Lenormant, *M* [illegible] p. [illegible]

a fait partie de la collection de Hillingdon Court, d'où il a passé au British Museum[1] (fig. 156). Toutefois, le style, franchement attique, trahit tous les caractères de l'art du IVe siècle, et, par comparaison avec le taureau du Céramique, on peut admettre que celui de Londres provient également d'une tombe d'Athènes. Ici l'animal est au repos, couché, immobile, la tête redressée. Le sculpteur a traduit heureusement l'ampleur des formes, la structure massive de la tête au caractère brutal, au regard sournois et inquiétant. Si le travail est peu poussé, et l'exécution du revers négligée, ce marbre n'en fait pas moins bonne figure parmi les œuvres conservées des « animaliers » grecs. Est-ce encore la tombe d'un dévot de Dionysos que gardait cette redoutable sentinelle, et l'emblème choisi faisait-il allusion au nom du mort[2]? Nous n'avons aucun moyen de résoudre le problème.

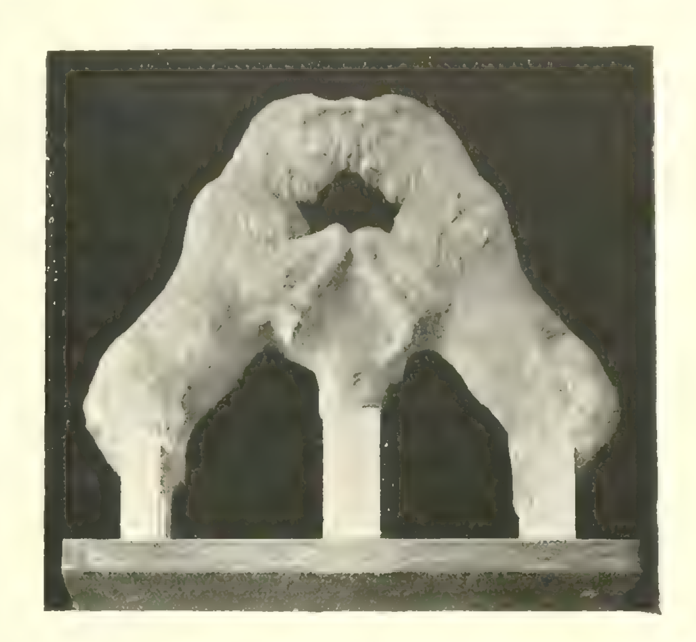


FIG. 157. — Boucs affrontés. Couronnement d'une stèle attique (Musée national d'Athènes).

On peut d'ailleurs citer d'autres exemples d'emblèmes funéraires empruntés au culte dionysiaque. Plusieurs stèles du Musée d'Athènes sont décorées d'un groupe de deux boucs affrontés et cossant, sculptés en relief. Parfois les deux animaux sont exécutés en ronde bosse, et couronnent la stèle[3] (fig. 157). L'un de ces monuments s'élevait sur le tombeau d'un personnage dont le nom est significatif : il s'appelait Dionysios Ikarios[4]. Mais l'emblème des boucs

1. Michaelis, *Journal of Hellen. Studies*, VI, 1885, p. 3?, pl. C. *Catal. of Greek Sculpture*, I, n° 680.

2. On connaît des exemples qui peuvent autoriser cette interprétation. Nous avons déjà cité la génisse de marbre qui couronnait le tombeau de Bodion, la maîtresse du stratège athénien Charès (*Frag. Hist. graec.*, IV, 151). Sur un bas-relief votif, un jeune taureau fait allusion au nom du dédicant, Moschos (Schoene, *Griech. Reliefs*, pl. XI, n° 58). Un taureau figure sur la tombe de P. Elius Aug. lib. Taurus (Michaelis, *Ancient marbles*, p. 330, 50. Cf. Weisshäupl, *Grabgedichte*, p. 57-58.

3. Conze, *Att. Grabreliefs*, nos 1685-1687, pl. CCCLVII-CCCLVIII.

4. *Corpus inscr. attic.*, II, 3, 3038. Cf. Bruckner, *Athen. Mittheil.*, XIII, 1888, p. 375.

affrontés n'a jamais eu les honneurs de la statuaire : il est resté au second rang, à titre de sujet simplement décoratif.

Nous revenons à l'idée de garde avec les statues de chiens érigées sur les tombeaux. Assurément, le goût pour l'allusion qui se plaît à jouer sur le nom du mort ne perd pas ici ses droits. Le tombeau de Diogène, près de Corinthe, était une colonne surmontée d'un chien[1] : s'il était besoin d'un commentaire, nous le trouverions dans une épigramme de l'*Anthologie*[2]. Mais c'est là un cas tout particulier. Il n'y a aucune raison de rattacher à la secte des cyniques le mort dont la tombe est encore gardée, au Céramique d'Athènes, par un grand chien sculpté en ronde bosse[3]. Mesurant 1[m],77 en longueur, la statue est exécutée en marbre bleu de l'Hymette (fig. 158). L'animal est couché, les pattes de devant allongées, la tête redressée, le regard dirigé vers le haut, la gueule entr'ouverte, comme s'il poussait un gémissement de détresse. C'est un robuste dogue, un pseudo-molosse, où l'on a reconnu un échantillon de la race attico-sicilienne[4]. Sur le cou se hérisse un collier de poils ; les pattes puissantes sont armées de griffes redoutables. A voir avec quelle conscience, en dépit de la qualité médiocre du marbre, l'artiste a traité la musculature, on attribue sans peine cette œuvre à l'époque où les sculpteurs commencent à subir l'influence du réalisme introduit par Lysippe dans les figures d'animaux. Aussi bien, elle se date assez exactement. Trouvée tout près de l'enceinte funéraire de Lysimachidès d'Acharnes, le même sans doute qui fut archonte en l'année 339/338, elle appartient sans aucun doute à la seconde moitié du IV[e] siècle. On l'a replacée avec raison à l'un des angles du soubassement, et il est probable qu'une autre statue identique occupait l'extrémité opposée de la terrasse.

Le symbolisme est fort clair : le chien veille sur la dépouille de son maître[5]. Toutefois le même emblème peut prendre une signification différente, et, sur la tombe des personnes de condition servile, consacrer le souvenir de leur dévouement. Une stèle attique montre une chienne sculptée en relief dans le

1. Diogène Laërce, VI, 78.
2. *Anthologie palat.*, VII, 64.
3. Schöne, [illegible], p. 17, pl. IV, fig. 4 [illegible] 1865, pl. 44, 5. Voir [illegible] Brückner, *Der Friedhof am Eridanos*, p. 76, fig. 45, et p. 83.
4. O. Keller, *Wiener Jahreshefte*, VIII, 1905, p. 267.
5. [illegible] statue de chien placée sur le tombeau [illegible] allusion une inscription funéraire de [illegible] Papageorgiou, *[illegible] Inschriften von Mytilene*, Leipzig, 1900, p. [illegible]

registre supérieur[1] ; dans le champ, une femme, Eutamia, présente un oiseau à une fillette. Nul doute que l'animal ne soit un symbole de fidélité. Eutamia, « la bonne gardienne », a prodigué ses soins à l'enfant qui lui était confiée. C'est le même sens qu'il faut attribuer au chien sculpté en relief sur un petit sarcophage gréco-romain trouvé à Pergame et conservé au Musée du Louvre[2]. L'inscription nous apprend qu'il a été exécuté par les soins d'une femme pour sa



Phot. Alinari.

Fig. 158. — Chien en marbre de l'Hymette. Long. 1m,77 (Athènes, nécropole du Céramique).

nourrice, Euodia. Le chien qu'elle y a fait sculpter est un témoignage de reconnaissance, et rappelle la sollicitude dont la fidèle nourrice a entouré son enfance[3].

Pour la période qui nous occupe, les monuments ne nous ont point conservé d'autres types statuaires d'animaux. Les textes seuls nous renseignent sur un emblème funéraire dont l'emploi paraît avoir été peu fréquent avant l'époque

1. Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. XXVIII.

2. Voir notre article, *Rev. arch.*, 1904, II, p. 48-51.

3. Une épigramme de l'*Anthologie* énumère les emblèmes qui décorent une tombe, pour rappeler les vertus matronales de la morte, Myrô. Le chien y figure, et fait allusion aux soins que la défunte a prodigués à ses enfants (*Anthol. palat.*, VII, 425. Épigramme d'Antipater de Sidon).

hellénistique, celui de l'aigle. S'il faut en croire une épigramme d'Antipater de Sidon, un aigle se dressait sur le tombeau d'Aristoménès[1]; comme le lion, c'était un symbole de vaillance. D'après une autre épigramme, un aigle décorait également le tombeau de Platon. Le poète fait parler l'oiseau : « Je suis l'image de l'âme de Platon qui s'est envolée vers l'Olympe ; c'est la terre d'Attique qui possède son corps, né de la terre »[2]. Si le fait est exact, c'est une idée d'apothéose que traduirait l'emblème placé sur la tombe du philosophe. Toutefois, ces textes ne doivent nous inspirer qu'une médiocre confiance, et ne nous permettent pas d'affirmer la réalité des effigies qui y sont décrites. Les auteurs des épigrammes semblent s'être inspirés d'un motif de décoration qui apparaît fréquemment sur les stèles de la Syrie du Nord, celui de l'aigle funéraire, « l'oiseau du soleil, chargé d'emporter les âmes vers l'astre qui les a créées[3] ». C'est le symbolisme qu'on retrouve à l'époque romaine dans les monuments représentant l'apothéose des Empereurs. Mais il nous paraît fort douteux que des sculpteurs attiques du IVe siècle aient pu le connaître.

1. *Anthol. palat.*, VII, 161.
2. *Anthol. palat.*, VII, 62.
3. Franz Cumont, *L'aigle funéraire des Syriens et l'apothéose des Empereurs*, *Revue de l'Histoire des religions*, 1910, p. 119-164.

CHAPITRE VI

LES GRANDS TOMBEAUX D'ASIE MINEURE

LE MONUMENT DES NÉRÉIDES. — LE MAUSOLÉE

Jusqu'ici nous avons dirigé notre enquête vers les régions proprement helléniques. Nous y avons rencontré des statues tombales représentant soit le mort, soit des figures accessoires, mais ayant toujours avec la tombe une étroite relation. Les formes, d'ailleurs assez simples, de l'architecture funéraire en limitent l'emploi. Il en est tout autrement en Asie Mineure, où se développent certains types de sépultures beaucoup plus ambitieux, plus fastueux, dont le monument des Néréides de Xanthos et le Mausolée d'Halicarnasse nous offrent les exemplaires les plus célèbres. Ce sont de véritables temples-tombeaux, auxquels s'adaptent à la fois l'ordonnance architecturale et la décoration plastique des temples grecs. Les frises, les statues d'entrecolonnements, y sont prodiguées. Le sculpteur a le champ libre. Tandis qu'en Grèce il s'en tient au répertoire des types purement funéraires, ici il lui est permis de puiser dans le riche trésor constitué au ve et au ive siècle par la sculpture décorative, d'y choisir des sujets qui n'ont point été nécessairement créés pour la décoration des tombeaux. Pourtant c'est bien à cet objet qu'ils les font servir. Nous ne pouvons donc négliger l'étude de ces sépultures monumentales érigées en l'honneur des dynastes à demi hellénisés de la Lycie et de la Carie. Elles sont l'œuvre d'artistes grecs ; des maîtres renommés y ont mis la main : les statues qui les décorent ont une éminente valeur d'art, et comptent parmi les plus beaux spécimens de la statuaire des tombeaux que nous ait laissés l'art hellénique. A ce titre, elles doivent retenir notre attention.

On sait qu'en Lycie l'architecture funéraire offre des formes très particu-

lières[1]. Il est à peine besoin de rappeler les tombeaux à façade creusés dans le roc et les hauts sarcophages à couvercle ogival si fréquents dans la région. Nous n'avons pas à nous y arrêter, non plus qu'à l'hérôon de Gieul-Baschi Trysa, qui a fourni à une mission autrichienne une riche moisson de frises sculptées en relief[2]. Les rares débris de statues retrouvés à Trysa sont insuffisants pour nous apprendre quelle part revenait à la statuaire dans la décoration de l'hérôon[3]. Elle triomphe au contraire dans le monument des Néréides de Xanthos, où se manifeste nettement l'influence de l'art ionien.

Il nous suffira d'en rappeler brièvement l'histoire. En 1838, dans une première exploration de la Lycie, sir Charles Fellows découvrit, sur une colline voisine de Xanthos, les ruines d'un grand édifice funéraire. Au cours d'une seconde expédition, en 1840, il compléta ses recherches, et en 1842 il put rapporter au British Museum un abondant butin, membres d'architecture, colonnes, frises, statues, débris de frontons et d'acrotères[4]. La restauration proposée par Fellows ne prête pas à la discussion, au moins dans son ensemble[5]. Le monument se composait d'un soubassement en pierre, long de 10ᵐ,01, large de 6ᵐ,75, et décoré de deux frises. Cette sorte de base colossale supportait la cella d'un temple-tombeau entourée d'une colonnade ionique. Une frise sculptée courait sur l'architrave ; une autre ornait extérieurement, à sa partie supérieure, le mur de la cella. Deux frontons en relief et des groupes d'acrotères couronnaient l'édifice. Enfin, dans les entrecolonnements prenaient place les statues féminines où W. Lloyd reconnut le premier des Néréides, et qui donnent leur nom au monument.

Quelle date convient-il d'attribuer à ce luxueux tombeau, et pour qui avait-il été construit ? La question a été souvent débattue. Pour soutenir que le monument appartient aux dernières années du vᵉ siècle[6], on a fait valoir des arguments de style, et invoqué la parenté des frises avec celles de l'hérôon de

1. Voir [illegible] Benndorf, *Reisen in Lykien und Karien*, par Benndorf et G. Niemann, I, Vienne, 1884. Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, V, p. 360 et suivantes.

2. Benndorf et Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, Vienne, 1889. Cf. notre *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. [illegible].

3. *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, p. 46, 47, fig. 34. M. Benndorf restitue une statue de Niké au-dessus de la porte de l'Hérôon, p. 44, fig. 31.

4. Voir Fellows, *The Xanthian marbles, their acquisition and transmission to England*, 1843.

5. Fellows, *Account of the Ionic Trophy monument excavated at Xanthos*, 1848 ; *Travels and Researches in Asia Minor*, 1852, et [illegible], I, p. 257.

6. Benndorf et Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, p. [illegible]. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 220 ; [illegible] *Mittheil.*, IX, 1894, p. 119 ; W. Klein, *Geschichte der griech. Kunst*, II, p. 197.

Trysa. D'autre part M. Six, qui s'était déjà prononcé pour le IVe siècle, a apporté dans la discussion un argument fort important. Il a découvert, sur un des caissons du plafond, une figure peinte[1]. Or, c'est là l'application d'un procédé décoratif imaginé par un peintre du IVe siècle, Pausias, dont la période d'activité se place entre les années 377 et 365 environ. Voilà un fait précis, et il donne une singulière force à la théorie qui ramène au IVe siècle la date du monument. Si l'on y souscrit, il devient possible de désigner le titulaire du tombeau. Ce serait le chef lycien Périclès. D'abord dynaste de Limyra, il s'était emparé, vers 375, de la ville de Telmessos qui lui assurait l'accès de la mer, avait conquis toute la Lycie, et haussé même ses ambitions jusqu'à rêver de s'affranchir de la suzeraineté du roi de Perse[2]. Nul doute que le dynaste victorieux ait établi sa résidence à Xanthos. En raison des concordances chronologiques, n'est-ce pas à lui qu'il faut attribuer ce tombeau vraiment royal, d'une richesse exceptionnelle, exécuté peut-être de son vivant ?

Nous ne nous arrêterons pas aux frises. On sait que celles du soubassement représentent des scènes de combat et les épisodes de la prise d'une ville traités avec une sorte de goût local par des sculpteurs s'inspirant de modèles grecs. Celles de l'ordre et du mur de la cella montrent des scènes empruntées à la vie lycienne, sacrifices et banquets de victoire, défilés de tributaires, chasses à l'ours et au sanglier. Quant aux sculptures en relief des frontons, elles nous mettent sous les yeux, à l'Ouest, des scènes de combat, à l'Est, le chef lycien et sa femme entourés de personnages, suivant une conception qui rappelle de très près la composition des stèles attiques.

La statuaire revendique sa place d'abord avec deux groupes qui formaient certainement les acrotères. Ils sont par malheur assez mutilés. Chacun d'eux se compose d'un personnage masculin, jeune et imberbe, enlevant une femme, auquel il faut joindre deux figures féminines plus petites, qui semblent courir[3] (fig. 159). Nous ne voyons pas d'hypothèse plus plausible que de reconnaître ici les Dioscures enlevant les filles de Leukippos, tandis que les compagnes des

1. J. Six, *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, p. 155. Pline affirme que Pausias inaugura ce système de décoration. *Nat. Hist.*, XXXV, 124. Cf. J. Six, *Journal of Hellen. Studies*, XIII, 1892-1893, p. 133. La date du IVe siècle avait déjà été proposée par Michaelis, *Annali*, 1875, p. 173. Cf. notre *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 217.

2. Babelon, *Monnaies grecques de la Bibl. nationale*, *Introd.*, p. CX. Un texte de Théopompe fait allusion à la prise de Telmessos. *Fragmenta Hist. graec.*, éd. Didot, I, p. 295, p. 111. Cf. Michaelis, *Annali*, 1875, p. 170.

3. *Mon. ined.*, X, pl. 12, fig. XXI-XXII; *Catal. of Sculpt. Brit. Museum*, II, nos 926-928. Cf. Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 347.

leurs jeunes filles s'enfuient effrayées. Il est difficile de déterminer les raisons qui ont, pour le sujet, guidé le choix de l'artiste. Au surplus, il s'agit ici d'un groupe purement décoratif, analogue à celui de Borée enlevant Orithyie, qui formait l'acrotère d'un temple de Délos[1]. Peut-être le sculpteur n'a-t-il cherché qu'une silhouette hardie, en s'inspirant d'un procédé de composition récemment mis en vogue par les maîtres de la fin du v{e} siècle.



Phot. Mansell

Fig. 159. — Figure d'acrotère provenant du Monument des Néréides (British Museum).

Nous retrouvons à l'hérôon de Xanthos les lions funéraires. Fellows en a rapporté deux à Londres[2]. Traités avec une sorte d'affectation d'archaïsme, les lions sont représentés rampant, le corps ramassé, les flancs maigres et creusés, l'échine et les côtes saillantes, prêts à bondir (fig. 160). Si le style garde certains caractères conventionnels, l'exécution est libre et vigoureuse. Il ne faut pas chercher ici d'autre idée que la vieille conception du lion gardien du tombeau, et c'est

1. Homolle, *Bull. de corr. hell.*, III, 1879, p. 515-516, pl. X, XI, XII.
2. *Cat. of sculpture Brit. Mus.*, II, n° 929-930. Cf. *Mon. inediti*, X, pl. 12, fig. XVIII; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n° 219. Un lion analogue à celui de Xanthos, trouvé à Rome, a été acquis par le Musée métropolitain de New-York. *Bull. of Metrop. Mus.*, 1910, p. 210.

pourquoi nous replacerions volontiers ces figures d'animaux soit à l'entrée de la cella, soit au pied du soubassement.

C'est pour les statues des entrecolonnements que les décorateurs de l'hérôon avaient réservé leur effort et leur invention. Le British Museum en possède une dizaine, plus ou moins complètes, avec les fragments de quelques autres[1].



Phot. Mansell.

Fig. 160. — Lion provenant du Monument des Néréides (British Museum)

Leur caractère de divinités de la mer est nettement accusé par les attributs marins sculptés sur les bases, ici un oiseau de mer, ailleurs un crabe, un dauphin, un coquillage. Sous l'abri de l'entablement, elles formaient autour de la cella un chœur harmonieux de danseuses, mais de danseuses qui glisseraient à la surface des flots, ouvrant comme des voiles leurs manteaux au souffle de la brise. Le vent de mer agite les souples étoffes, fouette les tuniques, creuse les vêtements de plis larges et profonds. On ne saurait trop admirer avec quelle virtuosité et quelle variété l'artiste a fait là de surprenantes études de draperie, refouillant et comme distendant le marbre avec une remarquable sûreté de ciseau. Une des Néréides paraît nue, tant est fine et translucide l'étoffe du chiton sous laquelle se modèlent les formes de son corps (fig. 161). Une autre s'avance,

1. *Catalogue of Sculpt. Brit. Mus.*, nos 909-923. *Mon. ined.*, X, pl. 11-17. Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, nos 211-213.



Phot. Mansell

Fig. 164. — Divinité marine. Statue provenant du Monument des Néréides (British Museum).

un pied relevé, comme une Niké qui prend son essor, tendant d'un beau geste son himation que gonfle la brise (fig. 162). Celle-ci, le sein découvert, fait les gestes d'une danseuse qui jouerait avec son écharpe. Celle-là s'avance à grandes enjambées, et son corps jaillit, pour ainsi dire, de la masse épaisse des vêtements refoulés par le vent (fig. 163). Avec ces mouvements rythmés, dans un flottement de draperies, les danseuses semblent voler sur la crête des vagues qu'elles effleurent de leurs pieds légers. A n'en pas douter, ce sont des Grecs, et des Ioniens, qui ont conçu et exécuté ces œuvres d'un style facile et brillant, apparentées de très près à la Niké olympique de Paionios, et dans lesquelles a passé également le souffle attique qui anime l'Iris et la Niké du fronton oriental du Parthénon.

Que signifient au juste ces figures, et comment expliquer leur présence



Phot. Mansell

Fig. 167. — Divinité marine. Statue provenant du Monument des Néréides (British Museum).



Phot. Mansell

Fig. [illegible]. — Divinité marine. Statue provenant du Monument des Néréides (British Museum).

sous la colonnade d'un monument funéraire? Depuis le temps où W. Lloyd y reconnaissait des Néréides, diverses interprétations ont été proposées. Pour M. J. Six, elles représenteraient les « brises océanides » (ὠκεανίδες αὖραι), dont parle Pindare, et « qui soufflent autour des îles des Bienheureux[illegible] ». M. C. Robert, se souvenant que les vaisseaux grecs portaient des noms féminins, est tenté de voir dans ces jeunes femmes la personnification des navires composant la flotte du dynaste lycien[illegible]. Toutefois, la présence des attributs marins fournit, semble-t-il, des arguments décisifs pour leur laisser leur nom de Néréides. Mais pourquoi ces divinités de la mer entourent

1. Pindare, *Olymp.*, II, 70. Cf. J. Six, *Journal of Hellenic Studies*, XIII, [illegible], p. [illegible].
2. C. Robert, [illegible] *Hallisches Winckelmannsprogramm*, p. [illegible].

elles l'hérôon? Font-elles allusion, comme on l'a supposé, aux îles des Bienheureux, séjour réservé au dynaste héroïsé[1]? Et dans ce cas, les artistes se sont-ils inspirés d'une croyance grecque? Peut-être, pour résoudre le problème, a-t-on trop regardé du côté de la Grèce, et pas assez vers la Lycie. Les monuments lyciens peuvent, croyons-nous, suggérer une solution fort plausible. Ils nous apprennent, en effet, que les danses en l'honneur du mort faisaient partie du rituel funéraire. A Trysa, deux danseurs sont sculptés en relief sur les montants de la porte de l'hérôon[2]; des femmes dansant figurent plus d'une fois sur des sarcophages[3]. Un sculpteur ionien a pu s'inspirer d'une coutume toute locale pour assigner ce rôle aux Néréides, que la poésie grecque conçoit comme de véritables danseuses marines[4]. Mais il y a été conduit par la recherche d'une allégorie propre à flatter l'orgueil de celui qui s'était fait aménager cette belle sépulture. Si le monument funéraire est bien celui de Périclès, le conquérant de la ville maritime de Telmessos, les figures de Néréides ne peuvent personnifier que la mer lycienne dont le dynaste s'est, par ses victoires, assuré l'empire. Et ainsi, comme les frises en relief rappellent ses exploits sur la terre ferme, l'unité de la décoration sculpturale reste entière. Les Néréides glorifient les conquêtes maritimes du chef lycien. Ce sont elles qui accourent pour mener, suivant la coutume du pays, le chœur des danses funèbres autour du tombeau où repose le maître de la mer.

Avec beaucoup plus d'ampleur, un art plus achevé, et des particularités de construction tout à fait originales, le Mausolée d'Halicarnasse se rattache au type d'hérôon connu par le monument des Néréides. Ici, des textes anciens, précis et explicites, nous renseignent sur l'histoire du monument. Rappelons brièvement l'essentiel. On sait que, depuis l'année 387, la Carie avait été incorporée à l'empire perse, sous le gouvernement du satrape Hécatomnos, originaire de Mylasa. Son fils Mausolos, qui lui succède en 377, transporte sa capitale à Halicarnasse. Sous la suzeraineté plus nominale que réelle du roi de Perse, Mausolos fait figure de souverain indépendant. S'il porte officiellement le titre de satrape, il est à peu près son maître. Il affiche des goûts de prince philhellène,

1. C'est l'hypothèse soutenue par Michaelis, *Annali*, 1875, p. 180.
2. Benndorf, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, p. 70. Cf. pl. VI.
3. Sarcophage de Xanthos, ouvr. cité, pl. XXXIX, 1, p. [illegible]. Cf. sarcophage d'Antiphellos. Texier, *Descr. de l'Asie Mineure*, III, pl. 198.
4. Euripide, *Iphigénie en Tauride*, vers 427.

rédige des décrets en grec, et fait frapper des monnaies imitées des tétradrachmes de Rhodes. Il transforme sa nouvelle résidence, Halicarnasse, et la rebâtit suivant un plan dont Vitruve admire la beauté et la symétrie. Suivant l'usage carien, Mausolos avait épousé sa sœur Artémisia. Lorsqu'il mourut, vers 352, sa veuve célébra ses funérailles avec un grand faste, et lui érigea un somptueux tombeau que l'antiquité classa parmi les sept merveilles du monde[1]. On connaît les paroles que Lucien, dans un des *Dialogues des morts*, prête au satrape carien : « J'étais beau, grand, courageux dans les combats ; mais ce qui est plus encore, j'ai, dans Halicarnasse, un tombeau immense tel que jamais mort n'en a eu de plus splendide[2] ». Les architectes étaient Satyros et Pythios, qui devait plus tard construire le temple d'Athéna Polias à Priène. Pour décorer l'édifice, Artémisia avait fait appel à quatre sculpteurs venus de Grèce. Scopas, alors dans tout l'éclat de sa réputation, dirigeait sans doute l'équipe de ses collaborateurs, Timotheos, Bryaxis et Léocharès. Artemisia, qui mourut en 351, ne vit pas le tombeau achevé. Mais les maîtres grecs mirent leur point d'honneur à terminer dignement l'œuvre entreprise[3].

Le monument resta longtemps debout. Peut-être des tremblements de terre commencèrent-ils à le ruiner. Mais c'est au XV[e] siècle que s'accomplit la destruction. En 1402, les chevaliers de Saint-Jean s'emparent d'Halicarnasse, et exploitent le Mausolée comme une carrière pour construire le château de Saint-Pierre. Lorsque, en 1522, les chevaliers de l'Ordre réparent le château, et le mettent en défense contre les Turcs, c'est encore le tombeau qui fournit les matériaux. La chambre funéraire subsistait cependant. D'après la relation de Guichard, les chevaliers y pénétrèrent, et y virent sur les murailles « histoires taillées et toutes batailles à demy-relief. Ce qu'ayant admiré de prime face, et après avoir estimé en leur fantaisie la singularité de l'ouvrage, enfin ils défirent, brisèrent et rompirent, pour s'en servir comme ils avoyent faict au demeurant[4] ». Ce fut la fin du monument. Il est à peine besoin de rappeler que la découverte des ruines est due aux fouilles poursuivies en 1856, par C. T. Newton[5]. Tous les visiteurs du British Museum connaissent la

1. [illegible] Philon de Byzance, *De septem orbis spectaculis*, éd. Orelli, p. [illegible]
2. Lucien, *Dialogues des morts*, 24, 1.
3. Voir pour ces textes anciens, Pline, *Nat. Hist.*, XXXVI, 30 ; Vitruve, *Praef.*, VII, 12.
4. Guichard, *Les Funérailles des Romains et Grecs*, etc., Lyon, 1581, III, 2, p. 378-381.
5. Voir C. T. Newton, *History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, 2 vol., avec atlas in-folio, Londres, 1862-1863.

salle où sont réunies les sculptures recueillies par le savant archéologue anglais.

La restauration architecturale du Mausolée reste un problème toujours ouvert. Le texte essentiel est le passage où Pline, mettant sans doute à profit les notes d'un touriste romain, Mucianus, décrit sommairement l'édifice, et en donne les dimensions[1]. Il en résulte que le monument avait une forme rectangulaire, les côtés les plus longs étant ceux du Nord et du Sud. Le *ptéron*, ou colonnade, comptait trente-six colonnes. Au-dessus se dressait une pyramide, composée de vingt-quatre degrés, et dont la hauteur égalait celle du *ptéron*. Elle était couronnée par un quadrige de marbre, œuvre de Pythios. L'ensemble de l'édifice atteignait une hauteur de 140 pieds grecs, soit environ 45m,92. Avec le secours des débris de l'édifice retrouvés dans les fouilles, des architectes et des érudits ont proposé différents essais de restauration. Nous citerons surtout ceux de Pullan, Fergusson, Oldfield, Arnold, Stevenson, en Angleterre, Bernier, en France, Petersen et Adler, en Allemagne[2]. Quelles que soient les divergences des résultats, ces essais s'accordent au moins sur certains points essentiels. Comme l'hérôon de Xanthos, le Mausolée comprenait d'abord un puissant soubassement quadrangulaire, sur lequel s'élevait la cella du temple-tombeau, entourée d'une colonnade ionique. Une pyramide à quatre faces couronnait l'entablement, et sa masse, étayée par le frêle support des colonnes ioniques, semblait, suivant le mot de Martial, suspendue dans le vide (*Aere nec vacuo pendentia Mausolea*)[3] (fig. 164). Toute l'antiquité admira ce prodige d'audace et d'habileté technique.

La décoration sculpturale avait été prodiguée. D'après le témoignage de Pline, Scopas avait exécuté les sculptures de la façade orientale ; Bryaxis avait travaillé pour la face Nord, Timothéos pour celle du côté Sud, Léocharès pour celle du côté Ouest. Si importantes que soient les frises conservées, la course de chars, la Centauromachie, et la plus complète des trois, le combat des Grecs et des Amazones qui décorait l'entablement ionique, nous n'avons pas à nous en occuper ici[4]. L'objet de notre étude étant proprement la statuaire des tombeaux, ce sont les figures en ronde bosse que nous devons signaler.

1. Pline, *Nat. Hist.*, XXXVI, 30. Cf. E. Sellers, *Elder Pliny's Chapters on Art*, p. LXXXVIII.

2. La bibliographie de ces travaux, et des croquis des restaurations sont donnés par M. A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture, Brit. Museum*, II, p. 75-78. Cf. William B. Dinsmoor, *American Journal of Archaeology*, XII, 1908, p. 3-24, et 141-171, avec une restauration nouvelle, pl. XVI.

3. Martial, *Spectac.*, 1.

4. Nous renvoyons, pour la frise des Amazones, à la récente étude de Wolters et Sieveking, *Arch. Jahrbuch*, XXIV, 1909, p. 171-191.

Elles étaient fort nombreuses, si l'on en juge par les fragments conservés au British Museum; peut-être même, pour les décorateurs du Mausolée, avaient-elles constitué la partie essentielle de leur œuvre, celle dont ils pouvaient être le plus fiers. Aujourd'hui, dans la salle où ces sculptures sont réunies, l'attention du visiteur est sollicitée tout d'abord par les débris du quadrige colossal qui se dressait sur la plate-forme de la pyramide. Pythios, à la fois sculpteur et architecte, en était l'auteur. Il reste des fragments du char, l'arrière-train d'un cheval, le poitrail et le buste d'un autre qui, à raison de la direction de la tête, tournée vers la droite, devait être attelé en flèche[1]. Il a conservé sa têtière de bronze avec les rondelles (φάλαρα) qui la garnissaient (fig. 165). Si prévenu que l'on puisse être contre les statues colossales, où l'exécution est parfois sacrifiée à l'effet décoratif, on admire ici sans réserve la largeur et la puissance du modelé. Avec sa forte encolure, sa crinière flottante, sa tête d'une



Fig. 164. — Le Mausolée, d'après la restauration de Bernier.

1. Newton, [illegible], II, pl. [illegible]; [illegible] XXI; [illegible] II, p. 337, fig. 172.

structure solide où se dessine en relief le réseau des veines, le cheval de Pythios



Phot. Stereoscopic Company.

Fig. 165. — Fragment du quadrige colossal du Mausolée (British Museum).

paraît être d'une autre race que ceux de la frise du Parthénon. De formes massives et robustes, il évoque plutôt le souvenir des chevaux de la Renais-



Phot. Stereoscopic Company.

FIG. 166. — Statue de Mausolos provenant du Mausolée (British Museum).

sance italienne. Mais ne faut-il pas reconnaître avec quelle conscience le sculpteur a traité cette énorme figure, dont les visiteurs du Mausolée ne pouvaient apercevoir que la silhouette?

Newton a le premier proposé de replacer sur le char deux statues colossales, celle d'un personnage viril où l'on s'accorde à reconnaître le portrait de Mausolos, et celle d'une femme qui paraît être Artémisia. La restitution est-elle exacte ? Avant de nous prononcer, considérons d'abord les deux statues.

Le satrape est représenté vêtu d'un long chiton et d'un manteau drapé autour du corps, avec des plis lâches et souples ; il est chaussé de bottines de cuir à courroies[1]. La main droite s'appuyait sans doute sur un sceptre ; la gauche soutenait la masse retombante de l'himation (fig. 166).

1. *Catal. of Sculpt. Brit. Museum*, II, 1000, pl. XVI. Cf. Newton, *Travels and Discoveries*, II, pl. 8-9. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, n° 241. Bernoulli, *Griech. Ikonographie*, II, p. 41-46, pl. VII.

L'attitude est majestueuse, solennelle, comme il convient non seulement à la dignité quasi-royale de Mausolos, mais à son caractère de mortel héroïsé. Le visage offre des traits bien individuels, avec une physionomie qui est celle d'un demi-barbare hellénisé plutôt que d'un Grec : galbe lourd et massif, front bas, au modelé un peu tourmenté, barbe courte, bouche charnue sous la moustache nettement dessinée. Ce qui achève de donner à cette tête un accent très personnel, c'est la longue chevelure relevée sur le front et retombant en masses épaisses le long du cou. A coup sûr, la statue est un portrait. M. J. Six s'est même efforcé de faire ressortir les analogies que présente la tête avec celle d'un Héraclès figuré sur une monnaie de Kos frappée au IVe siècle, c'est-à-dire au temps où l'île était sous la domination du satrape[1]. Bien que l'argument ne soit pas décisif, on n'hésite guère à admettre que cette statue, véritable œuvre de maîtrise, est bien celle de Mausolos.

La statue féminine est de dimensions un peu inférieures à celles de la précédente[2] (fig. 167). Le visage a disparu ; mais la coiffure, où l'on remarque un triple rang de boucles disposées à la manière archaïque, sans doute suivant une mode carienne, fait songer à une mortelle plutôt qu'à une divinité. L'identification avec Artémisia ne paraît guère douteuse. Et d'ailleurs, avec ses formes amples, et l'agencement de l'himation ramené sur la tête en guise de voile, la figure rappelle à bien des égards les matrones des bas-reliefs funéraires attiques. Mais l'exécution est ici d'une qualité supérieure. Le sculpteur qui a traité avec une telle virtuosité les plis si variés du chiton et de l'himation, semble être un spécialiste de la statuaire iconique. L'un des artistes du Mausolée, Léocharès, est précisément connu pour avoir exécuté à Athènes de nombreuses statues-portraits. L'hypothèse qui lui attribue celle d'Artémisia n'a donc rien d'invraisemblable[3].

Revenons à la question que nous avons indiquée plus haut. Les deux effigies colossales étaient-elles, comme l'a supposé Newton, placées sur la plateforme du char ? M. Percy Gardner a écarté cette restitution, en se fondant sur de sérieux arguments : différences de style et de proportions entre les statues et les chevaux ; silence de Pline, qui mentionne seulement le quadrige de Py-

1. J. Six, *Röm. Mitth.*, XIV, 1899, p. 81-83.

2. *Catal. of Sculpt. Brit. Museum*, II, n° [illegible], pl. XVI. Newton, *Travels and Discoveries*, II, pl. [illegible]. Brunn, *Denkmæler*, n° [illegible].

3. Mahler, *Polyklet und seine Schule*, p. [illegible]. M. G. Cultrera l'attribue à Scopas, ainsi que celle de Mausolos. *Mem. Accad. dei Lincei*, 1910, p. 226-227.



Phot. Stereoscopic Company.

Fig. 167. — Statue d'Artémisia provenant du Mausolée (British Museum).

thios, au sommet de la pyramide : impossibilité d'admettre que ces deux statues essentielles fussent érigées à une telle hauteur, hors de portée de la vue[1]. Toutes réflexions faites, la démonstration nous paraît décisive. Les difficultés disparaissent, en effet, si l'on replace les statues là où elles devaient être en réalité, c'est-à-dire dans la cella de l'hérôon[2]. Que le satrape et sa femme y figurassent, comme les véritables divinités du temple-tombeau, rien de plus naturel, et nous nous trouvons ainsi ramenés à cette conception du couple de défunts héroïsés dont nous avons déjà rencontré un exemple, avec l'Hermès et la statue féminine d'Andros. Ainsi les statues de

1. Percy Gardner, *Journal of Hellen. Studies*, XIII, 1892-1893, p. 188-194. Cf. *Sculptured Tombs of Hellas*, p. 240.

2. C'est l'idée à laquelle se rallient, avec M. Percy Gardner, M. E. A. Gardner (*Handbook of Greek Sculpture*, 2e éd., p. 386, note 2) et M. Kekulé (*Griech. Skulptur*, p. 210). Cf. *Scopas et Praxitèle*, p. 60. Voir, sur cette question, J.-B. Knowlton Preedy, *Journal of Hellen. Stud.*, XXX, 1910, p. 133-162.

Mausolos et d'Artémisia prennent un caractère rigoureusement funéraire, bien conforme aux idées grecques du IVe siècle. Quant au char érigé au sommet de la pyramide, tout porte à croire qu'il était vide. Dès lors, les deux statues ne sont pas l'œuvre de Pythios, et il convient d'en chercher les auteurs parmi les quatre artistes dont nous avons cité les noms. Scopas s'était-il réservé l'effigie de Mausolos? Celle d'Artémisia est-elle bien de la main de Léocharès? Aucun indice ne nous permet de trancher la question.

Le British Museum possède encore les fragments de nombreuses statues, les unes colossales, les autres plus petites. Les auteurs des différentes restaurations du Mausolée les répartissent soit aux abords de l'édifice, soit dans les entrecolonnements, soit sur l'attique, au-dessus de l'entablement. A vrai dire leur place reste incertaine. La plus digne d'attention est la belle figure de cavalier découverte en avant de la façade Nord, c'est-à-dire du côté où se trouvaient les sculptures de Bryaxis[1] (fig. 168). Si mutilée qu'elle soit, elle s'impose à l'admiration par la largeur et la souplesse du style. Vêtu du costume perse, tunique serrée à la taille et anaxyrides, le cavalier serre les flancs de sa monture lancée au galop, comme pour l'enlever dans un mouvement violent qui creuse les flancs et fait saillir la puissante musculature de l'animal. Est-ce un prince de la famille d'Hécatomnos, un garde ou un officier du satrape? Ce cavalier asiatique faisait-il partie d'un groupe, ou bien se dressait-il, sur son cheval cabré, à l'un des angles de la pyramide? Nous l'ignorons. M. J. Six a proposé une conjecture, qui, si elle était justifiée, donnerait la solution du problème. La statue serait la figure centrale du fronton Ouest, œuvre de Léocharès, auquel appartiendraient également une panthère et un sanglier dont il reste des fragments[2]; par analogie avec un des frontons du sarcophage sidonien dit *d'Alexandre*, M. Six reconstitue une scène de chasse dont le principal acteur serait Mausolos. Du second fronton, celui de l'Est, proviendraient deux autres morceaux, un bélier et un bœuf ou un taureau; le sujet serait par suite une scène de sacrifice. L'hypothèse ne laisse pas d'être séduisante. Elle soulève cependant une objection, car elle conduit à restituer deux grands frontons inscrits dans un attique très lourd, qui écraserait la colonnade. Et d'ailleurs, si l'on suppose l'existence d'une scène de chasse, ne pouvait-elle pas former un

1. *Catal. Sculpt. Brit. Museum*, II, n° 1045, pl. XIX. Newton, *Travels and Discoveries*, II, pl. 4. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, n° 71.

2. J. Six, *Journal of Hellen. Studies*, XXV, 1905, p. 1-13.

groupe isolé et indépendant, comme *la chasse d'Alexandre*, exécutée pour Delphes par Lysippe et Léocharès? Le passage où Lucien parle « des hommes et des chevaux représentés en beau marbre, avec une parfaite exactitude » nous semble autoriser cette conjecture.



Fig. 168. — Fragment d'une statue de cavalier provenant du Mausolée. British Museum.
D'après les *Denkmäler* de Brunn-Bruckmann.

Quelques morceaux méritent encore d'être signalés. D'abord, une belle tête d'homme barbu, au visage régulier, au regard pensif, et dont le caractère purement hellénique est frappant (fig. 169). Les stèles attiques nous en montrent d'analogues, traitées avec le même caractère de généralisation. Peut-être faut-il reconnaître ici le portrait idéalisé de quelque ancêtre de Mausolos. C'est l'influence de Scopas que l'on retrouve, semble-t-il, dans une tête imberbe, à la-

1. Lucien, *Dialogues des Morts*, [illegible].

2. [illegible] *Brit. Museum*, II, n° 1008, pl. XX, 1. Cf. [illegible] *Hist.* [illegible], II, p. [illegible]; P. Gardner, [illegible] XXIII, 1903, p. 121 et suiv. M. E. Curtius, [illegible] XIX, [illegible] p. [illegible] [illegible] caractères du style de Scopas.

quelle la longue chevelure relevée au-dessus du front donne une certaine parenté avec le type d'Apollon[1]. Une tête féminine, de dimensions colossales, est remarquable par la largeur et la simplicité de l'exécution[2] : la coiffure, une triple rangée de boucles étagées au-dessus du front, rappelle celle de la statue d'Artémisia. Signalons encore une tête d'homme portant la tiare persique, ou *kyrbasia*[3], et une statue de personnage masculin, assis sur un siège à coussin, que M. Six propose d'attribuer à l'un des frontons[4]. Mais pouvons-nous assigner avec certitude leur place à ces débris mutilés, et nous flatter d'en identifier les auteurs ?



Phot. Mansell.

Fig. 169. — Tête masculine provenant du Mausolée (British Museum).

Nous ne sommes pas mieux renseignés sur le rôle qui revenait, dans l'ensemble de la décoration sculpturale, aux lions de marbre dont le British Museum possède une dizaine d'exemplaires, plus ou moins bien conservés[5]. Exécutés d'après un type presque uniforme, ils ont tous les caractères de figures purement ornementales ; et pourtant c'est bien un des maîtres grecs appelés par Artémisia qui a dû en concevoir les modèles. Les grands fauves sont debout, la tête haute, l'œil sournois et inquiet, la gueule entr'ouverte, les crocs mis à nu par le retroussis des lèvres, la langue à demi-pendante. Le ciseau du sculpteur a détaillé soigneusement les poils de la crinière touffue et la musculature nerveuse des flancs (fig. 170). A voir la direction de la tête, tournée tantôt à droite, tantôt à gauche, on se rend compte que les lions étaient alignés symétriquement. Peut-être convient-il de les repla-

1. *Catal. Sculpt. Brit. Museum*, II, n° 1058, pl. XX, n° 2. Percy Gardner, *Journal of Hellen. Stud.*, XXIII, 1903, p. 121 et suivantes.
2. *Catal. Sculpt.*, II, n° 1051. Newton, *Hist. Discov.*, II, pl. 5.
3. *Catal. Sculpt.*, II, n° 1057.
4. *Catal. Sculpt.*, II, n° 1047. J. Six, *Journal of Hellen. Stud.*, XXV, 1905, p. 2, fig. 1.
5. *Catal. Sculpt.*, II, n°s 1075-1086. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, n°s 72-73.

cés avec M. Bernier et M. Adler, au-dessus de l'entablement, au pied de la pyramide. Mais nous n'avons pas besoin d'insister sur la fonction qui leur



Phot. M[illegible]

Fig. 170. — Lion en marbre provenant du Mausolée (British Museum).

était dévolue. Suivant la vieille idée orientale dont nous avons constaté plus d'une fois la persistance, les lions du Mausolée étaient les gardiens féroces et redoutables qui veillaient sur la sépulture du satrape.

Ce Mausolée si célèbre, objet d'admiration et d'étonnement, a-t-il exercé

une influence sensible sur l'architecture funéraire? Newton a cité un certain nombre de monuments, une tombe de Mylasa, le *Tombeau de Théron* à Agrigente, où il pense reconnaître une certaine parenté avec l'édifice construit par Pythios[1]. L'Afrique du Nord pourrait aussi offrir quelques éléments de comparaison[2]. Mais pour le IVe siècle, nous ne connaissons point de grand hérôon asiatique où l'on soit fondé à voir une imitation directe du Mausolée. Peut-être cependant, pour la richesse et l'abondance de la décoration sculpturale, le tombeau de Mausolos avait-il fourni un modèle dont l'enseignement ne fut point perdu. Ces belles statues de marbre, prodiguées par les maîtres grecs pour orner le monument funéraire du satrape carien, ont pu suggérer l'idée des statues beaucoup moins durables, groupes de lions et de taureaux, Sirènes, archers, qu'Alexandre avait fait disposer autour du bûcher d'Héphaistion[3]. Savons-nous d'ailleurs si les travaux de Scopas et de ses émules à Halicarnasse n'ont pas eu pour résultat de révéler aux dynastes asiatiques un luxe de sépulture encore inconnu, et de provoquer en Asie Mineure l'éclosion d'une statuaire funéraire de pur style hellénique? Scopas lui-même et ses collaborateurs n'ont-ils pas porté leur activité ailleurs qu'à Halicarnasse? En l'absence de renseignements positifs, nous ne devons indiquer cette hypothèse qu'avec réserve. Mais il y a lieu de rappeler qu'une œuvre importante de Scopas, exécutée sans doute à la fin de sa carrière et postérieure au Mausolée, se trouvait dans une ville de Bithynie. C'était un groupe de statues représentant Poseidon avec Thétis et Achille, escortés du chœur des Néréides chevauchant des hippocampes, de Phorkys, d'une troupe de Tritons, et de nombreuses divinités marines[4]. Il fut transporté à Rome, et placé par Cn. Domitius Ahenobarbus à l'intérieur du temple de Neptune édifié par lui près du Cirque Flaminius[5]. Cet ensemble de

1. C.-T. Newton, *History of Discoveries*, I, p. 199, pl. XXXI. Cf. W. B. Dinsmoor, *American Journal of Archaeology*, XII, 1908, p. 165.

2. Nous rappellerons surtout le mausolée de Dougga, en Tunisie. M. Merlin, directeur du service des Antiquités et Arts de la Régence, veut bien me communiquer des renseignements sur l'état du monument, d'après les recherches les plus récentes. Au-dessus du troisième étage, décoré sur ses quatre faces d'un quadrige en bas-relief « se dressait une pyramide. A chaque coin se trouvait une statue de Victoire, relevant de sa main droite sa tunique, tenant un globe de la main gauche. La pyramide se terminait probablement par une statue de lion. » Cf. Saladin, *Nouvelles archives des missions scientifiques*, [illegible]; L. Poinssot, *Bulletin du Comité des Travaux historiques, Archéologie*, 1909, p. CCXIV; 1910, 20 juillet, *Com. de l'Afrique du Nord*.

3. Milchhoefer, *Athen. Mittheil.*, IV, p. 66-67. Nous mentionnerons encore les statues qui décoraient le char funèbre d'Alexandre. Cf. Kurt F. Müller, *Der Leichenwagen Alexanders des Grossen*, Leipzig, 1905, et Wilamowitz-Moellendorff, *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, p. 103.

4. Pline, *Nat. Hist.*, XXXVI, 26.

5. Voir sur le temple de Domitius, Furtwaengler, *Intermezzi*, p. 45 et suivantes.

sculptures, qui, au dire de Pline, aurait suffi à illustrer une vie d'homme, avait-il été enlevé au fronton d'un temple? Ou bien, suivant une hypothèse qui a été plusieurs fois formulée[1], les Romains avaient-ils dépouillé de ses statues quelque grand herôon bithynien analogue au Mausolée? Nous inclinerions à le croire.

L'origine inconnue du groupe célèbre des Niobides ouvre également le champ aux hypothèses. Les statues de Florence nous offrent seulement, on le sait, une sorte de vulgate de la composition primitive. Du groupe original, nous ne savons rien, sinon que C. Sosius, légat de Syrie et de Cilicie en l'an 38 avant notre ère, l'avait apporté à Rome pour en décorer son temple d'Apollon. L'avait-il enlevé à une ville syrienne ou cilicienne? Cela est probable, mais nous n'avons sur ce point aucun renseignement précis. Quant à admettre, comme l'avaient fait jadis Cockerell et Welcker, que le groupe décorait un fronton, il faut certainement y renoncer[2]. D'autre part, nous ne sommes pas en mesure de contrôler la conjecture émise par H.-L. Urlichs, et suivant laquelle les figures auraient été disposées dans les entrecolonnements d'un temple-tombeau[3]. Bornons-nous à rappeler le témoignage d'un monument qui tendrait à la confirmer. On connaît le sarcophage de Kertch découvert au Mont Mithridate[4]. Il a la forme d'un petit temple, avec trois colonnes ioniques, entre lesquelles s'élèvent des pilastres reliés par des arcades. Or, dans les entrecolonnements étaient des figures d'applique en plâtre représentant les Niobides et il est aisé d'y reconnaître « l'imitation des groupes en marbre disposés sous les colonnades des temples[5] ». Est-il interdit de penser que telle était la destination du groupe des Niobides? Et le caractère tragique de la scène n'était-il pas approprié à la décoration d'un tombeau?

Avec la période dont nous avons terminé l'étude, la statuaire funéraire a atteint sa plus haute valeur d'art. Encore ne connaissons-nous pas tout. Faut-il rappeler que les œuvres des maîtres sont perdues pour nous? Tout au moins

1. [illegible] IV, 1879, p. 67; Petersen, [illegible] 1860, p. 209; Michaelis, [illegible] 1875, p. 181.
2. [illegible] II, p. [illegible] et suivantes.
3. [illegible] et H.-L. Urlichs, [illegible], Munich, [illegible]
4. [illegible] 187[illegible] et p. [illegible] Kondakoff, Tolstoï [illegible] p. [illegible]
5. [illegible]

les noms de Sthennis et de Praxitèle nous garantissent que les artistes de premier rang n'ont pas dédaigné ce genre. A en juger par les monuments conservés, on peut apprécier tout ce que la sculpture a gagné à suivre des exemples venus de plus haut. Les statues tombales ne le cèdent pas aux stèles pour la noblesse et la beauté des types : comme celles-ci, elles nous révèlent, si l'on veut, la moyenne de l'art dans les ateliers de marbriers ; mais on sait, sans qu'il y ait lieu d'y insister, quels enseignements contribuent à en hausser le niveau.

De l'examen des monuments, un fait ressort avec évidence. Au IVe siècle, l'influence attique règne presque sans partage dans la statuaire des tombeaux. Les types mis en faveur par les sculpteurs athéniens se répandent dans tout le monde grec, et font fortune jusque dans les pays à demi-hellénisés ; ils s'imposent à Chypre ; ils pénètrent à Sidon et à Carthage, et, dès le règne des premiers Ptolémées, font leur apparition en Égypte. Ainsi s'explique l'unité de style que garde à cette époque la sculpture funéraire, et c'est pourquoi la parenté nous a paru si étroite entre telles statues attiques et les pleureuses du sarcophage de Sidon, ou les effigies tombales recueillies dans les nécropoles chypriotes. Ce n'est là d'ailleurs qu'une des conséquences de la supériorité acquise par l'art attique, et une nouvelle preuve du prestige qui entoure toutes ses productions.

Quels traits de physionomie particuliers présentent, au IVe siècle, les types funéraires ? A quelles préoccupations morales répondent-ils ? A vrai dire, dans sa donnée essentielle, une statue tombale est toujours, comme au VIe siècle, l'effigie impersonnelle du mort ; elle en consacre le souvenir, avec une forme généralisée qui en fait la beauté et la dignité. Seulement, l'art y introduit toutes les nouveautés dont il s'enrichit. Considérez les statues féminines, qui forment la série la plus riche. Elles sont les témoins de l'évolution de style qui, grâce à l'initiative de Praxitèle et de ses contemporains, modifie l'agencement de la draperie ; c'est aux progrès de l'art qu'elles doivent leurs caractères d'élégance et de distinction, et elles les partagent avec les autres œuvres du même temps. Est-ce à dire cependant que la statuaire funéraire n'ait rien créé qui lui soit personnel ? Assurément non. Elle a son domaine, qui est l'expression de la douleur, du regret de la vie, de la mélancolie tantôt poignante, tantôt résignée ; sentiments purement humains, les seuls, en réalité que s'attache à traduire la sculpture funéraire des Grecs. Pour les exprimer, elle trouve des gestes contenus, des attitudes harmonieuses, un pathétique sobre et pénétrant qui lui

appartiennent bien en propre. Les pleureuses, les mortes pensives, les Sirènes douloureuses, sont bien ses créations ; ces figures relèvent de ce qu'on a pu appeler « l'esthétique des tombeaux ». Dans leur acception forcément très limitée, ces types n'en sont pas moins éloquents et expressifs. Ils sont si nettement accusés, ils répondent si bien à toutes les exigences, qu'ils demeurent immuables jusqu'au déclin de l'art antique.

A l'époque hellénistique, un champ plus vaste s'offre à la sculpture funéraire. Elle va cesser d'être comme le monopole des ateliers attiques. Elle va se développer dans les pays ouverts à l'hellénisme par la conquête d'Alexandre, et s'adapter à des idées nouvelles. D'autre part, comme elle reflètera les changements qui se manifestent dans toutes les productions de l'art, elle ne saurait ni échapper à l'influence du réalisme, ni résister aux progrès croissants du genre et de l'allégorie. Dès lors, la méthode qui s'impose à nous pour les chapitres suivants se dégage assez clairement. Nous n'avons pas à nous attarder aux types traditionnels légués à l'hellénisme par la plastique du IVe siècle, et répétés à satiété par tous les marbriers du monde grec. Ce qui doit nous intéresser avant tout, ce sont les formules nouvelles, soit que la statuaire des tombeaux utilise pour des usages funéraires des types déjà connus, soit qu'elle emprunte aux idées, aux goûts, et aux besoins du temps un caractère vraiment original.

TROISIÈME PARTIE

L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE ET GRÉCO-ROMAINE

CHAPITRE PREMIER

LE CULTE DES MORTS A L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE

Pour la période nouvelle que nous abordons, il importe tout d'abord de signaler un fait essentiel, à savoir le déclin de la sculpture funéraire en Attique. Dans les dernières années du IVe siècle, le décret de Démétrios de Phalère en arrête brusquement le développement. Les sépultures luxueuses sont interdites. Les formes de tombes seules autorisées par le décret sont des plus modestes : c'est la colonne, la *trapéza* ou table d'offrandes, et le bassin ou la vasque (*labellum*)[1]. Les marbriers attiques cessent de sculpter ces belles stèles auxquelles nous avons fait plus d'une fois allusion, et ils n'exécutent plus, pour les sépultures des riches familles, ces statues tombales qui en faisaient le luxe. C'est donc la fin d'une abondante production d'œuvres d'art à laquelle avaient pris part des maîtres de premier rang. C'est aussi la fin de la suprématie dont avait joui sans partage la sculpture funéraire attique.

L'activité se poursuit ailleurs, en Asie Mineure, dans les îles, à Thasos, à Théra, dans la Cyrénaïque, et dans l'Égypte des Ptolémées. Sans doute la sta-

1. Cicéron, *De Legibus*, II, 26, 66. Cf. page 96. Un type de colonne funéraire postérieure au décret de Démétrios est la colonne de Bion et d'Archiklès, qui supportait sans doute un vase. Elle est encore en place au Céramique d'Athènes. Conze, *Att. Grabreliefs*, p. 370.

funéraire des tombeaux n'offre plus au même degré les caractères d'invention et de beauté qu'elle devait aux artistes d'Athènes. Elle tourne bien souvent à la production industrielle : elle se contente volontiers de reproduire des types fixés une fois pour toutes, et n'échappe ni à la routine, ni à la banalité. Mais s'il en est ainsi, c'est qu'elle doit suffire à des commandes devenues plus fréquentes. L'usage des statues tombales est en effet plus répandu que jamais, et nous devons rappeler, dans ses traits essentiels, l'évolution d'idées qui met en faveur ce mode de commémoration.

I. — L'HÉROÏSATION DU MORT

Ce qui caractérise le plus nettement le culte des morts à l'époque hellénistique, c'est que, loin de s'effacer, l'ancienne idée de l'héroïsation prend une force nouvelle[1]. Elle est, on le sait déjà, fondée sur la croyance au pouvoir des morts. Élevés à une condition supérieure, les défunts sont des héros ; comme tels ils peuvent agir sur les destinées des vivants ; ils ont donc droit à un culte. Jadis, l'héroïsation était réservée aux morts illustres, aux ancêtres de la race et de la famille. A partir de la fin du IIIe siècle, elle est prodiguée, surtout dans les pays où vivent les traditions aristocratiques. En fait, devenue banale, elle n'est qu'une forme plus relevée de l'hommage rendu à la mémoire du mort, un moyen de proclamer les mérites et les vertus qui l'élevaient ou étaient censés l'élever au-dessus du vulgaire. A Théra, où l'héroïsation (ἀφηρωΐξις) est très fréquente à partir de la fin du IIe siècle, le défunt est souvent héroïsé pour « sa vertu et sa sagesse[2] ». Parfois, c'est la cité qui la décerne, et c'est le peuple qui honore le héros[3]. D'autres fois, elle est attribuée au défunt par une association religieuse, thiase ou érane. Une inscription du Pirée, datant du IIe siècle avant notre ère, mentionne l'héroïsation d'un prêtre de Dionysos, faite par les membres d'une association de Dionysiastes ; son image, sans doute une statue, doit être placée dans le sanctuaire du dieu[4]. Enfin il arrive aussi qu'une famille héroïse un des siens.

1. Voir sur cette question, Erwin Rohde, *Psyche*, 3e éd., II, p. 358 suiv. *Thera*, II, p. 238 et suiv. (Dragendorff) ; Roscher, *Lexikon*, art. *Heros* (Deneken), p. 2516 et suivantes.
2. *Inscr. graec. insul.*, III, Théra, nos 871, 873.
3. *Inscr. graec. insul.*, XII, Amorgos, nos 466, 467. Cf. III, Théra, nos 870, 872, 873 et suivants.
4. *Corpus inscr. attic.*, IV, 2, no 628. Voir le commentaire de Koehler, *Athen. Mittheil.*, IX, 1884, p. 288 et suivantes.

L'héroïsation entraîne souvent l'institution d'un culte en l'honneur du défunt. Un exemple bien connu d'une fondation de ce genre nous est fourni par le testament d'une femme, Épictéta, appartenant à une noble famille de Théra. Une inscription nous a conservé ce texte qui est un document capital pour l'histoire du culte des morts[1]. Épictéta est veuve de Phœnix, qui a fait aménager de son vivant, pour la sépulture d'un fils défunt, Cratésilochos, un enclos funéraire ou *téménos*. Dans cet enclos, il a fait construire un édifice consacré aux Muses, un *Musée* (Μουσεῖον) et l'hérôon, c'est-à-dire la chapelle funéraire de son fils, avec sa statue. Il a confié à sa femme le soin d'ériger pour lui-même un hérôon et une statue. Un autre fils, Andragoras, étant mort après son père, Épictéta lui a rendu les mêmes honneurs. Elle lègue à son tour à sa fille Épitéleia l'enclos funéraire avec ses monuments qui ne doivent être ni modifiés ni aliénés. Pour assurer la célébration du culte des « héros » c'est-à-dire de son mari, de ses deux fils, et d'elle-même, elle institue une communauté composée « des hommes du parentage » (ἀνδρεῖον τῶν συγγενῶν) qui a mission de célébrer tous les ans, pendant trois jours, au mois Delphinios, des sacrifices aux Muses, « aux héros Phœnix et Épictéta » et à leurs fils. Un banquet réunira les membres de la communauté. Les frais seront couverts par le revenu d'une somme de 3 000 drachmes qu'Épictéta lègue en propre à cette communauté. Le sacerdoce des Muses et des héros sera héréditaire dans la descendance masculine de la fille d'Épictéta, Épitéleia. En nous renseignant sur les cérémonies du culte des morts, le testament d'Épictéta nous fait entrevoir par surcroît l'aménagement d'un *téménos* funéraire. Le culte des défunts est associé à celui des Muses, auxquelles est consacré le *Musée* qui est en même temps un lieu de réunion pour la communauté. Chacun des défunts a son hérôon et sa statue. Suivant toute vraisemblance, ces statues sont celles que l'inscription désigne comme étant dans le *téménos*. Les autres statues mentionnées sont sans doute celles des Muses, et leur place naturelle est dans le *Musée*[2].

Le testament d'Épictéta se place vers la fin du IIIe siècle, ou au début du

1. *Inscr. graec. insul.*, III, 330. Cf. Dareste, Haussoullier, et Th. Reinach, *Inscriptions juridiques grecques*, II, p. 77 et suivantes. *Thera*, II (Dragendorff), p. 239-240.

2. Col. II, l. 12-13. L'inscription distingue entre les statues qui sont dans le *Musée*, ἐν τῷ μουσείῳ, et celles qui sont placées dans le *téménos*, ἐν τῷ τεμένει τῶν ἡρώων. Ailleurs, l. 15, elle mentionne séparément celles des Muses et celles des héros : καὶ θέμεν τας τε Μούσας και τως ἀνδριαντας και τα ἡρωια. M. Dragendorff (*Thera*, II, p. 239) suppose que les statues des morts devaient se trouver dans le *Musée*. On comprend beaucoup mieux qu'elles soient en rapport avec les *héròa*.

siècle suivant. A cette date, l'héroïsation a encore un caractère exceptionnel, et ici elle s'explique par le fait que les morts ainsi honorés appartiennent à une famille illustre où elle est comme un droit héréditaire. Mais avec le temps, cet honneur est prodigué au point de perdre tout son prix. Le titre de héros devient banal : c'est simplement le synonyme du mot « défunt[1] ». Héroïser un mort revient à dire qu'on lui donne la sépulture. Le mari héroïse sa femme, la femme, son mari, le fils, son père : les parents héroïsent leurs enfants[2]. Les mots ἥρως χρηστὲ χαῖρε sont gravés sur les tombes les plus modestes. C'est la formule courante à l'époque gréco-romaine.

Cette renaissance de l'ancienne idée d'héroïsation, l'extension qu'elle prend en se vulgarisant, exercent une influence réelle sur la forme de la tombe hellénistique. Si la stèle reste en usage, la chapelle funéraire devient plus fréquente. Que la sépulture soit modeste ou luxueuse, elle est qualifiée d'hérôon (ἡρῷον) ; ce terme revient constamment dans les inscriptions de basse époque[3], et il traduit bien l'idée que le mort est élevé à une condition supérieure. Si l'on veut mesurer à quel point cette croyance est devenue commune, il suffit de considérer les changements introduits par la plastique dans la manière de figurer les défunts. Tandis que les stèles attiques les montrent au milieu des survivants, unis à eux dans une tendre familiarité, au IIe siècle et plus tard, les bas-reliefs funéraires les représentent isolés des vivants, avec des attitudes de statues, comme revêtus de la dignité héroïque. A n'en pas douter, c'est la statuaire qui fournit les modèles. On comprend aisément, en effet, que la décoration de l'hérôon, conçu comme une sorte de petit temple, exige une effigie tombale sculptée en ronde bosse. L'examen des formes architecturales dans la tombe hellénistique confirmera cette conclusion.

II. — LE TOMBEAU EN FORME D'HÉROON

L'hérôon. Pour l'étude du type hellénistique de l'hérôon ou temple-tombeau, les stèles d'Asie Mineure sont particulièrement instructives[4]. Traitées

1. Voir les textes épigraphiques recueillis par Deneken, *Lexikon* de Roscher, art. *Heros*, p. 2548-2551. Cf. inscriptions d'Amorgos, *Inscr. graec. insul.*, XII (Delamarre), nos 471, 475, et suiv., n° 500.
2. Pour les héroïsations par des particuliers, voir *Inscr. graec. insul.*, III, nos 856 et suiv., nos 900 et suivants. Cf. Holwerda, *Die attischen Gräber der Blüthezeit*, p. 150.
3. Nous renvoyons à l'étude très complète de Pfuhl, *Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs*, *Arch. Jahrbuch*, XX, 1905, p. 47-96 et 123-155. Cf. *Dictionn. des Antiquités*, art. *Sepulcrum* (Cahen).

dans un style pittoresque, très semblable à celui des bas-reliefs votifs d'Athènes ces sculptures nous mettent sous les yeux l'image des monuments funéraires qui peuplaient les nécropoles de la Grèce asiatique, image conventionnelle, sans doute, mais composée à l'aide d'éléments empruntés à la réalité. Dans les stèles qui représentent le banquet funèbre, on voit souvent le mur d'enceinte d'un petit *téménos*, qui supporte des offrandes, et au-dessus duquel pointent des têtes de cyprès[1]. C'est dans cet enclos qu'est érigé l'hérôon. De nombreuses stèles nous en montrent la façade, bien reconnaissable à son caractère architectural. Un socle sert de base à deux pilastres ou à deux colonnes corinthiennes qui figurent assez exactement la façade d'un *pronaos* ; pilastres et colonnes encadrent une niche, et supportent un entablement dorique ou ionique, composé d'une architrave et d'un large bandeau décoré de rosaces et de couronnes. Dans le fronton s'inscrit un ornement en forme de bouclier[2]. Que les sculpteurs de stèles reproduisent la façade d'un hérôon, on n'hésitera pas à l'admettre. Sur une stèle d'Érythrées, on voit en effet dans le fond de la niche, entre des colonnes corinthiennes, l'encadrement d'une porte[3].



Fig. 171. — Stèle funéraire provenant de Smyrne (Musée de Berlin).

Ce qui doit surtout retenir notre attention, en raison du sujet spécial qui nous occupe, c'est l'image du mort

1. *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, p. 125 et suivantes.
2. *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, pl. 5, 6, fig. 1-3.
3. Stèle de Munich, provenant d'Érythrées, *Arch. Jahrb.*, *loc. cit.*, pl. 6, n° 2 ; cf. p. 77, n. 11.

placée entre les piliers ou les colonnes. Elle n'est plus, comme dans les stèles attiques du ve ou du ive siècle, vue de profil ou de trois quarts, avec la liberté qu'autorise la composition d'un bas-relief. Dans la règle, elle est vue de face. D'autre part, le type et l'attitude sont manifestement ceux de statues en ronde bosse[1]. Nous citerons comme exemple une stèle de Smyrne conservée au Musée de Berlin, où l'effigie de la morte se détache sur le fond en un vigoureux relief[2] (fig. 171). Dans les types féminins, on retrouve souvent le souvenir des femmes drapées, écartant d'une main leur voile de deuil, que nous connaissons par les statues tombales du ive siècle[3]. C'est à coup sûr d'un type statuaire que dérive la figure d'une stèle conservée à Richmond[4]. Le personnage qui pose sur sa tête une couronne, et dont le vêtement aux plis savamment disposés est traité avec l'art le plus sûr, évoque l'idée d'une statue conçue dans le meilleur style hellénistique ; l'invention d'un tel motif dépasse certainement l'effort dont est capable un simple marbrier. Isolées des autres personnages accesssoires, souvent sculptées avec un relief très accusé, ces figures, debout dans leur cadre architectural, font penser à des statues de défunts qui seraient érigées dans le *pronaos* de l'hérôon.

On voit encore, à l'intérieur du temple-tombeau, des piliers rectangulaires dont le sommet atteint le niveau de la tête des personnages debout. A lui seul, le pilier constitue un véritable monument funéraire. Très répandue dans les nécropoles d'Asie Mineure, cette forme de commémoration paraît avoir une origine asiatique. D'habitude, le pilier supporte un objet qui en forme le couronnement et qui en est l'*épithème*, coffret, corbeille, urne ou lécythe. Quelquefois l'*épithème* est une petite statue, tantôt un sphinx[5], tantôt une de ces Sirènes musiciennes ou pleureuses dont nous avons plus haut étudié le type[6]. Enfin on voit fréquemment, soit à l'entrée, soit à l'intérieur de l'hérôon, un hermès qui est aussi un monument funéraire. Dans une stèle hellénistique du Louvre provenant de Smyrne, un hermès, terminé par une tête barbue de style archaïsant, se dresse au fond de l'édicule, tandis que sur le devant, une base rappelant par

1. M. Conze avait déjà très justement signalé le caractère statuaire de ces effigies, *Sitzungsber. der berlin. Akad.*, XXXVII, 1884, p. [illegible]. La démonstration a été reprise par Pfuhl, art. cité, *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, p. [illegible] et suivantes.
2. Kekulé, *Griech. Skulptur*, p. 298 ; *Beschreib. der ant. Skulpt.*, n° 767.
3. *Arch. Jahrbuch*, *ibid.*, p. 54, fig. 8.
4. *Arch. Jahrb.*, *ibid.*, p. [illegible], fig. 10 a, n° [illegible].
5. *Arch. Jahrb.*, *ibid.*, p. [illegible], n° [illegible]. Stèle de Philadelphie, au Louvre.
6. [illegible]



Phot. Giraudon

Fig. 172. — Stèle funéraire provenant de Smyrne (Musée du Louvre)

sa forme celle d'une statue, supporte l'effigie en haut relief d'un enfant : celui-ci, assis sur le sol, est fort occupé à défendre contre les entreprises d'un coq les fruits qu'il tient dans ses mains (fig. 172). On trouve donc ici réunis à la fois l'hermès funéraire et une de ces figures d'enfant, traitées comme un sujet de genre, dont les statues du IVe siècle nous ont fait connaître des exemples.

La composition des tableaux sculptés en relief sur les stèles d'Asie Mineure admettant une grande part de convention, il faut les interpréter pour restituer l'hérôon, avec sa façade architecturale, son *pronaos*, sa chambre funéraire dont les parois sont décorées de corniches sur lesquelles on pose les objets d'offrande. Mais les fouilles nous permettent de prendre une idée précise de ces temples-tombeaux. A Théra, M. Hiller von Gaertringen en a découvert plusieurs. Le plus complet a été dégagé près de l'église de l'Évangélismos[2]. Il comprend un portique à quatre colonnes de façade, précédant un *pronaos* derrière lequel s'ouvre une double cella. Des chambres funéraires, au nombre de trois, sont creusées dans le sol. Au même type appartiennent deux autres tombeaux, situés l'un dans la région de l'Échendra, l'autre au sud de la Sellada[3]. A Milet, les fouilles allemandes ont mis au jour un hérôon de type dorique, mesurant 54 mètres de largeur, et dont l'intérieur est divisé en deux cellas. L'entrée s'ouvre sur la façade entre deux demi-colonnes ; les trois autres côtés sont entourés chacun de six colonnes appuyées contre le mur extérieur[4]. Au vrai, les temples-tombeaux hellénistiques nous offrent, avec des dimensions plus réduites, un type d'édifice funéraire que nous connaissons déjà grâce au monument des Néréides et au Mausolée d'Halicarnasse. On en constate la survivance en Asie Mineure à l'époque romaine, témoin les temples-tombeaux de Termessos en Pisidie[5]. Ce sont tantôt des édicules en forme de temples ouverts sur les quatre côtés et dont le toit abrite le sarcophage, tantôt des chapelles en forme de temple prostyle. Des tombeaux de cette nature étaient certainement aménagés pour recevoir des statues. Les textes épigraphiques en font foi. Un hérôon a été construit à Termessos par une femme, Tib. Cl. Périkleia, pour la sépul-

1. *Rev. Arch.*, XX, 1905, p. 78, n° 17, pl. 5. Phot. Giraudon, 2043.
2. Hiller von Gaertringen, *Thera*, II, p. 240 et suivantes, fig. 430-438 (Dragendorff).
3. *Thera*, II, p. 251 et suiv., p. 254 et suivantes.
4. Wiegand, *Arch. Jahrb.*, XVII, 1902, *Arch. Anzeiger*, p. 150. Les fig. 5 et 6 donnent le plan et la restauration. Les fouilles ont fait connaître les chambres funéraires d'un autre hérôon hellénistique. Wiegand, *Arch. Jahrb.*, XXI, 1906, p. 38. Cf. *Sitzungsber. der preuss. Akademie*, 1905, p. 538-539.
5. Heberdey et Wilberg, *Grabbauten von Termessos in Pisidien*, *Wiener Jahreshefte*, III, 1900, p. 177-210.

ture de son mari et de ses fils ; or, l'inscription gravée sur la porte rappelle qu'elle y a fait ériger leurs statues [1].

Nous savons, par le testament d'Épictéta, que les édifices affectés à un culte funéraire peuvent former un ensemble important, et occuper un espace étendu. Dans ce cas, il est nécessaire de les enfermer dans une enceinte (τέμενος ou περίβολος) : c'est l'hérôon à *téménos*. A coup sûr, ce genre de sépulture est exceptionnel, et n'est attribué qu'à des défunts illustres ou appartenant à de riches familles, et qui sont héroïsés non point comme les morts du commun, mais au sens ancien du mot. Ils reçoivent un culte ; les édifices annexés au tombeau sont aménagés en vue des cérémonies commémoratives. Déjà, vers la fin du ve siècle, l'hérôon lycien de Gieul-Baschi Trysa offre un type bien caractérisé de cette enceinte funéraire où se dresse le tombeau, avec des constructions aménagées pour que les survivants puissent commodément rendre au défunt le culte qui lui est dû ; on peut y restituer le logement du gardien, et une salle pour les banquets [2]. Pour l'époque hellénistique, les textes nous font connaître des exemples analogues de temples-tombeaux à *téménos*. Une inscription de l'île de Kos, du IIe siècle avant notre ère, mentionne la fondation testamentaire fait par Diomédon pour l'entretien d'un sanctuaire et de statues qui sont sans doute celles du défunt et de ses ancêtres [3]. Une inscription de Cnide nous a conservé une brève description du *téménos* funéraire d'Antigonos Gonatas, fils de Démétrios Poliorcète [4]. A l'hérôon étaient annexés un autel ou *thymélé* pour des sacrifices aux Muses, un portique pour les exercices de la palestre, et des bains ; une statue de Pan Arcadien rappelait la dévotion particulière que le défunt lui avait vouée. Citons encore un exemple que nous fait connaître une inscription d'Apollonie de Pisidie [5]. Un personnage, nommé Apollonios, a fait construire de son vivant, pour sa sépulture et celle de sa femme et de son fils, un grand hérôon entouré d'un *téménos* ; il y a là des jardins, des portiques, des maisons affectées au logement des prêtres qui sont chargés d'entretenir le

1. *Wiener Jahreshefte*, *ibid.*, p. 206, ligne 6, [illegible].
2. O. Benndorf, *Das Heroon von Gjölbaschi Trysa*, p. 41, fig. 31.
3. Paton et Hicks, *Inscriptions of Cos*, nº 36. Dareste, Haussoullier et Th. Reinach, *Inscr. juridiques grecques*, p. 94 B.
4. Kaibel, *Epigrammata graeca*, nº 781. Usener, *Rheinisches Museum für Philol.*, N.-F. XXIX, p. 29 et suivantes.
5. Le Bas et Waddington, *Inscr. d'Asie Mineure*, nº 1195 a. *Corpus inscr. graec.*, III, nº 3975.

tombeau, et de célébrer les cérémonies du culte funéraire. Les statues n'y devaient pas manquer. A ce point de vue, la décoration de l'hérôon rappelait sans aucun doute celle des enceintes sacrées où l'on rendait un culte aux héros legendaires, ancêtres de familles illustres. Les fouilles de Magnésie du Méandre ont mis au jour trois statues provenant, suivant toute vraisemblance, d'un hérôon de cette nature, et datant de la fin du II[e] siècle avant notre ère[1]. L'une d'elles représente un jeune homme, assis sur un rocher et tenant un coq, attribut qui le désigne comme le héros ; les deux autres sont celles de deux jeunes femmes qui peuvent être interprétées comme des Muses ou comme des « héroïnes ».

En résumé, à l'aide des monuments et des textes, il est possible d'évoquer une image assez précise d'une nécropole hellénistique d'Asie Mineure. Ce n'est plus la simplicité d'une nécropole attique du IV[e] siècle ; l'aspect en est plus varié et moins nu. Dans des enclos entourés de platanes et de cyprès se dressent les hauts piliers surmontés d'*épithèmes*, parmi les autels et les tables d'offrandes. Les temples-tombeaux alignent leurs façades élégamment ornées de colonnes corinthiennes, et çà et là on aperçoit des statues de marbre qui sont celles des défunts ou des divinités associées à leur culte funéraire. Le goût hellénistique met là cette note pittoresque que l'on retrouve dans les bas-reliefs à paysages, où l'on voit si souvent un sanctuaire rustique près duquel un figuier étale ses branches chargées de larges feuilles[2]. Les épigrammes funéraires de l'*Anthologie* font plus d'une fois allusion aux sources qui jaillissent près des tombes, aux arbres qui les parent de leur verdure, et nous laissent entrevoir le charme mélancolique et pourtant attrayant de ces cités des morts. Dans une de ces pièces, le poète s'adresse à la terre où repose un vieillard qui la cultiva jadis avec amour. « Pèse doucement sur sa tête blanchie, et fais au printemps fleurir les plantes[3] ».

III. — LA TOMBE ALEXANDRINE

Les fouilles poursuivies dans les nécropoles d'Alexandrie ont livré des statues funéraires de style hellénistique et gréco-romain ; mais elles ont aussi montré que les Alexandrins restaient parfois fidèles aux anciennes traditions

1. *Magnesia am Maeander*, p. 187 (Watzinger).
2. Voir le recueil de Schreiber, *Die Hellenistischen Reliefbilder*.
3. *Anthol. palat.*, VII, 321.

de l'Égypte. Certaines statues, en effet, sont traitées, pour le vêtement et l'attitude, dans le style égyptisant, alors que les visages offrent tous les caractères du réalisme alexandrin. Il faut donc distinguer entre les statues tombales qui sont, comme en Grèce, des effigies commémoratives, et celles qui, suivant les croyances chères aux Égyptiens, permettent au *double* du mort de vivre dans un nouveau corps de pierre. Voilà deux catégories de statues dont il y a lieu de définir la relation avec la tombe alexandrine. Sans entrer ici dans un examen détaillé que ne comporte point notre sujet, nous devons résumer les faits acquis tels qu'ils se dégagent des recherches les plus récentes.

Grâce aux fouilles de MM. Botti et Thiersch, aux explorations de MM. Sieglin et Schreiber, on peut prendre une idée fort exacte des grands tombeaux à hypogée de l'époque ptolémaïque et gréco-romaine[1]. Un des types les plus achevés est le tombeau de Kôm-ech-Chogâfa, construit vers la fin du Ier siècle de notre ère. C'est une vaste catacombe à deux étages, à laquelle on accède par un puits de lumière et un escalier tournant. A l'étage supérieur est aménagée une rotonde autour de laquelle rayonnent de nombreuses chambres. L'étage inférieur est affecté à la chambre funéraire, à l'hérôon. Les parois sont décorées de bas-reliefs exécutés par une main grecque ; mais les sujets, traités dans le style égyptien, sont empruntés au rituel funéraire de l'ancienne Égypte, tandis que le style grec reprend ses droits dans la forme et l'ornementation des sarcophages. A l'entrée de la chambre s'ouvre un *pronaos* à colonnes égyptiennes, où deux niches contiennent les statues du maître du tombeau et de sa femme[2]. Alors que les têtes sont de véritables portraits, exécutés suivant le style gréco-romain de l'époque impériale, le costume, l'attitude rigide et conventionnelle, rappellent les statues funéraires de l'époque pharaonique. L'auteur, un sculpteur grec, avait donc pastiché des types traditionnels, se conformant sans doute aux instructions des premiers titulaires de la tombe, restés attachés aux vieilles croyances ; c'est pour servir de soutien à leur *double* que ces effigies avaient été préparées.

Plusieurs générations ont été ensevelies dans ce même tombeau. Mais parmi les nouveaux occupants, d'autres étaient Alexandrins hellénisés. On a retrouvé, en effet, des fragments de statues qui n'ont rien de commun avec les

1. Nous renvoyons surtout au bel ouvrage publié sous le titre général de *Expedition Ernst Sieglin. Ausgrabungen in Alexandria*. I. Theodor Schreiber, *Die Nekropole von Kom-esch-Schukafa*, Leipzig, 1908.

2. Sieglin-Schreiber, ouvr. cité, pl. XXIII, XXIV.

précédentes. Il ne reste nulle trace du schématisme de l'ancien art égyptien. Les costumes étaient grecs. Les têtes conservées nous montrent des portraits traités avec le réalisme aigu qui caractérise l'art alexandrin. Ici c'est un prêtre de Sérapis, coiffé d'un diadème : l'artiste a rendu avec un remarquable accent de vérité le visage aux traits fatigués, aux chairs affaissées, au front traversé de rides[1] (fig. 173). Là, c'est une femme au nez aquilin, à la physionomie rêveuse : sa coiffure, un énorme bourrelet de cheveux frisés, la désigne comme une contemporaine de Titus[2]. Ces statues n'avaient certainement pas la même destination que les effigies égyptisantes de la catacombe, et il est fort douteux qu'elles proviennent des chambres hypogées. Les fragments ont été trouvés dans les décombres du puits de lumière, comme s'ils y avaient été jetés au temps où les chrétiens d'Alexandrie mutilèrent les statues païennes. Suivant l'hypothèse très plausible de M. Schreiber, leur place était à l'extérieur, probablement dans la rotonde construite audessus de la catacombe, et qui formait la partie apparente du tombeau. Comme



Fig. 173. — Tête d'un prêtre de Sérapis. Trouvée dans la nécropole de Kôm-esh-Chogâfa, à Alexandrie.

1. Sieglin-Schreiber, ouvr. cité, p. [illegible], pl. XLV-XLVI. Je dois à l'obligeance de M. Th. Schreiber de pouvoir reproduire ici cette figure.

2. Ibid., p. [illegible], pl. XLVII-XLVIII. Cf. d'autres têtes : jeune homme, pl. XLIX-L ; enfant avec un bandeau, pl. LI-LII ; tête d'enfant égyptien, pl. LIII-LIV.

celles des *hérôa* d'Asie Mineure, elles devaient surtout, suivant les habitudes grecques, conserver aux yeux des survivants le souvenir des défunts.

Il suit de là que les types helléniques de statues funéraires ont conquis droit de cité à Alexandrie, où ils pénètrent dès le règne des premiers Ptolémées. C'est ici le lieu de rappeler le groupe en pierre calcaire que nous avons étudié plus haut, et où nous avons reconnu l'influence manifeste de l'art attique du IVe siècle[1]. A la période ptolémaïque appartiennent également des fragments de statues exécutées dans le même calcaire nummulithe, que M. Thiersch a retrouvés dans un tombeau de Gabbari[2]. Le plus remarquable est une tête d'homme imberbe, de travail hellénistique, et dont la physionomie individuelle est nettement accusée. Il faut donc compter l'Égypte des Ptolémées parmi les régions où, à l'exemple de la Grèce, la statue tombale devient une forme courante de commémoration.

On le voit, sous les successeurs d'Alexandre, bien des causes contribuent à provoquer l'activité dans les ateliers où les sculpteurs se sont fait une spécialité de ce genre d'effigies : l'évolution d'idées qui remet en faveur la vieille croyance à la puissance des morts, l'importance croissante du culte qui leur est rendu, la fréquence de l'héroïsation, devenue un honneur banal, enfin le développement de certaines formes de tombes qui appellent ce genre de décoration sculpturale. Plus d'une fois déjà, les inscriptions postérieures au IIIe siècle nous ont permis de relever la mention de statues tombales. Il serait facile de multiplier les exemples[3]. Les textes épigraphiques nous apprennent que ces effigies sont, de la part des survivants, l'objet d'une sollicitude attentive. On institue des fondations pour en assurer l'entretien ; on crée des sacerdoces et l'on confie aux prêtres le soin de veiller à leur conservation. Parfois, on les met sous la protection des dieux. Dans une inscription d'Iconium, des imprécations terribles menacent l'audacieux qui oserait profaner la statue du tombeau. « Qu'il laisse ses enfants orphelins, sa femme veuve, sa maison vide[4] ! »

1. Voir page 186, fig. 114.

2. Voir Sieglin-Schreiber, ouvr. cité, p. 255, fig. 191, 192. Ces fragments sont conservés au Musée grécoromain d'Alexandrie.

3. Voir Ross, *Arch. Aufsaetze*, I, p. 60. Cf. Inscr. d'Hypaepa, S. Reinach, *Chroniques d'Orient*, p. 160-161. Inscr. de Nicomédie, *Corpus inscr. graec.*, 3777. Le Bas et Waddington, *Inscr. de Syrie*, nº 1875 *a*. Base de statue funéraire avec inscription, Mendel, *Catal. du Musée de Brousse*, p. 165, nº 417. Il nous suffira de rappeler que l'usage des statues funéraires dure pendant toute l'époque impériale. Les inscriptions de Rome en font mention. *Corpus inscr. lat.*, II, 1923, 2060, 4020.

4. *Corpus inscr. graec.*, nº 4000. Kaibel, nº 406.

CHAPITRE II

LES STATUES ET LES BUSTES FUNÉRAIRES

I. — LES STATUES D'HOMMES

Il est facile de prévoir les conséquences qu'entraîne l'emploi fréquent des statues tombales. Forcés de satisfaire à de nombreuses commandes, les marbriers de l'époque hellénistique ne se mettent pas toujours en frais d'invention, et leurs productions deviennent plus que jamais des œuvres industrielles. Les ateliers disposent d'un répertoire courant. Pour représenter l'image même du défunt, traitée comme un portrait plus ou moins conventionnel, les sculpteurs trouvent, dans l'héritage que leur ont transmis les maîtres du IVe siècle, des types tout créés. Avec Silanion, Léocharès, Sthennis, les statues-portraits se sont multipliées. Dans le troisième tiers du IVe siècle, l'art a très nettement défini l'attitude, le geste, la forme de draperie qui donnent au personnage debout, en costume civil, la plus haute expression de dignité. Qu'on se rappelle par exemple l'*Eschine* du Musée de Naples [1], ou le *Sophocle* du Latran, réplique de la statue de bronze que l'orateur Lycurgue avait fait ériger au théâtre de Dionysos, entre les années 350 et 330 [2]. L'orateur et le poète sont figurés dans la même attitude, la main gauche appuyée derrière la hanche, le bras droit ramené sur la poitrine et soutenu par les plis de l'himation : conception vraiment plastique, et d'autant plus heureuse que, suivant la juste remarque de M. Heuzey, elle procède de la réalité, et que l'effet sculptural ainsi obtenu « tient à l'essence même du costume antique [3] ». Et rien ne convient mieux pour ces effigies d'apparat qui conservent

1. Arndt-Bruckmann, *Griech. und röm. Porträts*, pl. 116-118.
2. Arndt-Bruckmann, ouvr. cité, pl. 113-115.
3. Heuzey, *Du principe de la draperie antique*, p. 30.

les traits des poètes, des orateurs, des hommes d'État les plus illustres de la Grèce.

Les sculpteurs hellénistiques n'ont donc rien à créer ; ils se bornent à suivre une tradition établie. Ce type du personnage drapé fait une singulière fortune ; il s'impose pour les innombrables statues honorifiques qui se dressent sur l'agora des villes hellénistiques. Les fouilles de Priène nous ont appris à quel point elles sont prodiguées. Banquiers, gymnasiarques, agoranomes, tous ceux qui ont bien mérité de la cité sont honorés d'une statue de marbre ou de bronze [1]. Nous savons d'autre part, grâce aux découvertes de Magnésie du Méandre, que les sculpteurs chargés d'exécuter ces effigies officielles se contentent de reproduire, avec des variantes, un type dérivé de celui de l'*Eschine* de Naples [2]. C'est comme une formule consacrée. Les sculpteurs peuvent donc avoir dans leur atelier un assortiment de statues toutes préparées, auxquelles il ne manque que la tête : on l'ajoute après coup, au gré de l'acheteur.



Phot. Giraudon

FIG. 174. — Stèle funéraire de Ménandros (Paris, Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale).

1. Wiegand et Schrader, *Priene*, p. 206 et suivantes.
2. *Magnesia am Maeander*, p. 209-210, fig. 212, 213 (C. Watzinger).

S'agit-il d'une de ces statues funéraires où le défunt doit s'offrir aux yeux des survivants comme une sorte de héros? Le type est tout trouvé. Les stèles d'Asie Mineure nous le montrent en effet indéfiniment reproduit, et c'est toujours celui du personnage drapé, debout, le bras droit enveloppé dans le manteau. Entre beaucoup d'exemples, nous choisirons celui de la stèle de Ménandros, conservée à la Bibliothèque nationale[1] (fig. 174). Le mort est debout, vu de face, enveloppé dans son manteau, escorté de deux petits esclaves : à droite se dresse le pilier funéraire. Il n'est pas besoin d'un long commentaire pour définir la forme de la draperie : elle dérive directement des modèles attiques du IVᵉ siècle[2]. A vrai dire, le marbrier n'a fait que transposer en bas-relief un type statuaire, et c'est bien ainsi qu'il faut se représenter les effigies en ronde bosse érigées dans les temples-tombeaux que nous avons décrits plus haut.

On rapprochera sans peine de la stèle de Ménandros une statue qui reproduit le même type, et dont la destination funéraire est tout au moins fort vraisemblable. Découverte en 1885 à Érétrie, en Eubée, elle appartient au Musée national d'Athènes[3] (fig. 175). La forme de la base permet d'en placer l'exécution vers la fin du IIᵉ siècle avant notre ère. A raison de la provenance et du style, elle nous offre le meilleur spécimen que nous puissions trouver de l'art des marbriers dans les ateliers de l'ancienne Grèce. Nous n'avons pas à décrire en détail l'attitude ; c'est celle du *Sophocle* du Latran, avec une variante dans la pose du bras gauche, tombant naturellement le long du corps. La draperie, traitée un peu sèchement, accuse l'imitation directe d'un modèle du IVᵉ siècle. Quant au visage, il ne donne point l'impression d'un portrait (fig. 176 et 177). Cette chevelure drue, courte et bouclée, ces traits réguliers et impersonnels, font penser à l'Hermès d'Andros ou aux répliques du Méléagre ; il n'est pas jusqu'au regard, dirigé vers le haut, qui n'accentue le caractère idéalisé de la tête. Le sculpteur a-t-il simplement copié un original de la seconde moitié du IVᵉ siècle,

1. Phot. Giraudon, B, nº 569.

2. Il serait facile de multiplier les exemples. Cf. une stèle de Salonique du Louvre, Heuzey, *Mission de Macédoine*, pl. 26 bis, 7. Voir aussi les stèles de la Russie méridionale, Kieseritzky et Watzinger, *Griech. Grabreliefs aus Südrussland*, pl. XXXVI, nºˢ 505-510 et suiv. Le type se conserve par tradition dans les stèles d'Altyn-Tach, en Asie Mineure, qui datent du IIIᵉ siècle ou du commencement du IVᵉ siècle de notre ère. Mendel, *Catal. des sculpt. grecques, romaines et byzantines du Musée de Brousse*, p. 50, fig. 17 et suiv. On voit le type classique se déformer et devenir presque barbare.

3. Cavvadias, *Catal.*, nº 244. S. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, XXIII, 1900, p. 259 et suiv. et *Répert. stat.*, II², 615, 3. Voir la notice de P. Arndt et Bulle, Arndt-Bruckmann, *Denkmaeler griech. u. röm. Sculptur*, pl. 519. Cf. Bernoulli, *Griech. Ikonographie*, II, p. 64. Près du tronc d'arbre de soutien est un objet difficile à déterminer, peut-être une pièce d'armure.

créé pour un portrait conventionnel? Ou plutôt a-t-il fait une œuvre composite, prenant ici une tête, là un corps drapé? Un tel procédé serait assez conforme aux habitudes du temps. Nous croyons que l'artiste a voulu surtout souligner le caractère d'héroïsation dans l'image du défunt, empruntant, pour la tête, un type idéal, celui d'un Méléagre ou de tout autre héros, et conservant, pour le corps, la forme de draperie et l'attitude devenues en quelque sorte canoniques dans les statues tombales et honorifiques. Nous imaginons volontiers que les effigies des fils d'Épictéta, dans l'hérôon de Théra, ne devaient pas sensiblement différer de celle du jeune mort d'Érétrie.



Phot. Alinari

Fig. 175. — Statue de jeune homme provenant d'Érétrie. H. $1^{m},90$ (Musée national d'Athènes).

Ce type drapé, nous le retrouvons dans une statue de l'Ermitage de Saint-Péters-

bourg, découverte à Kertch dans un tombeau romain, avec une statue féminine analogue à celle d'Andros[1]. Un torse d'Anaphé, certainement funéraire, des torses de Cyrène et d'Athènes qui peuvent l'être aussi, le reproduisent également[2]. En l'absence d'indications précises sur les provenances, nous ne



Fig. 176 et 177. — Tête de la statue de jeune homme provenant d'Érétrie. Profil et face (Musée national d'Athènes).

pouvons pas, dans la foule anonyme des statues drapées dont sont peuplés nos musées, désigner celles qui ont décoré des tombeaux. Il est d'ailleurs superflu de nous attarder à des œuvres banales, de facture médiocre, et qui se répètent avec une monotonie fastidieuse.

Il convient cependant de signaler un détail nouveau introduit par l'art hellénistique dans le type de l'homme à l'himation. Sur les stèles d'Asie Mineure, le mort tient souvent à la main un rouleau de papyrus, un *volumen*. Une belle stèle de l'École évangélique de Smyrne le montre ainsi, debout près du pilier

1. S. Reinach, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, p. 39; *Répert. stat.*, II, p. 615, fig. 4.
2. S. Reinach, *Répert. stat.*, II, p. 608, 6, p. 617, 5, p. 608, 5.

funéraire, avec toutes les apparences d'une statue où la physionomie individuelle serait fortement accusée[1] (fig. 178). Que le même type du personnage drapé, avec le rouleau de papyrus, ait été souvent traité par la statuaire funéraire, cela n'est pas douteux. Il apparaît dans une statue du Musée de Vienne, provenant, suivant toute vraisemblance, d'une nécropole d'Alexandrie[2]. Parmi les débris de statues funéraires recueillis dans le grand tombeau de Kôm-ech-Chogâfa, on remarque une main d'homme tenant le *volumen*[3]. Une statue de Berlin, celle d'un jeune homme avec le même attribut, offre de telles analogies avec la figure d'une stèle smyrniote du même musée, qu'on peut la considérer comme funéraire[4]. Il est à peine besoin de rappeler à quel point le type drapé au *volumen* est répandu dans l'art gréco-romain. Une statue du Louvre, restaurée avec une tête du type dit de *Sénèque*, nous en offre un bon spécimen[5].



Fig. 178. — Personnage tenant un *volumen*. Stèle funéraire de Smyrne (Smyrne, Musée de l'École évangélique).

1. Pfuhl, *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, p. 55, fig. [illegible], n° [illegible]. Photographie communiquée par M. Pfuhl. Cf. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, p. 49, fig. 29. D'autres exemples sont cités dans cet ouvrage et dans l'article de Pfuhl, *Zur Darstellung von Buchrollen auf Grabreliefs*, *Arch. Jahrb.*, XXII, 1907, p. 113 et suivantes.

2. Sieglin-Schreiber, *Die Nekropole von Kom-esch-Schukafa*, p. 175, fig. [illegible]. Sacken-Kenner, *Sammlungen der K. Münz-und Antikenkabinets*, p. 53, n° [illegible].

3. Sieglin-Schreiber, ouvr. cité, p. 256.

4. *Beschreibung der ant. Skulpt.*, n° 387. Stèle de Smyrne, n° 768.

5. Phot. Giraudon, 1583. Héron de Villefosse, *Catal. sommaire*, [illegible]. De nombreux exemples sont réunis dans l'ouvrage de Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*.

Que signifie le *volumen* placé dans la main du défunt ? Il convient de rappeler que la statuaire hellénistique fait un fréquent usage de cet attribut, et qu'elle le prête aux poètes, aux orateurs, aux philosophes, pour caractériser leurs occupations habituelles. Le *Poète tragique* du Vatican, le prétendu *Ménandre* du même musée, sont des exemples bien connus[1]. De même, dans nos statues contemporaines, le rouleau de papier figure fréquemment entre les mains des écrivains et des poètes. A l'époque romaine, les personnages à toge, les *togati*, tiennent également le *volumen*, emblème des fonctions publiques dont ils ont été revêtus. Sur les stèles grecques, sauf quelques exceptions, il n'apparaît qu'assez tard, au IIIe et au IIe siècle avant notre ère, et parfois c'est un petit serviteur qui le présente au défunt. Assurément il est des cas où il peut rappeler que le mort a exercé une magistrature ou une charge municipale. On écrivait beaucoup dans les chancelleries des villes grecques hellénistiques. Une inscription de Priène énumère les services rendus par un certain Aulos Zosimos, qui fut greffier du Sénat et du peuple, et le loue d'avoir calligraphié en double expédition, sur papyrus et sur parchemin, les actes publics de la ville[2]. Mais tous les morts au *volumen* n'étaient pas nécessairement des fonctionnaires ou des écrivains. L'attribut est trop fréquent pour n'avoir pas une signification plus large. Le goût des livres était très répandu sous les successeurs d'Alexandre. Or, représenter le défunt tenant un livre, n'était-ce pas rappeler qu'il se piquait de culture littéraire, et qu'il était homme de bonne éducation[3] ?

II. — LES STATUES DE FEMMES

Il en est du type féminin drapé comme du type masculin : là aussi, l'art attique de la seconde moitié du IVe siècle a trouvé des formes définitives, destinées à lui survivre fort longtemps. Nous avons étudié deux types essentiels, celui de la *Grande Herculanaise* reproduit dans une statue funéraire d'Andros qui date du début de l'époque hellénistique, et celui de la *Petite Herculanaise*, prototype de la statue tombale d'Egion, plus récente encore. Très voisins l'un de l'autre, créés dans le même temps, ces deux types réalisent une forme de draperie

1. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, I, n° [illegible], p. 7[illegible]; Helbig, *Führer*, I, n° [illegible].
2. Hiller von Gaertringen, *Die Inschriften von Priene*, n° 114, p. 110, l. 10-11.
3. Cf. [illegible], p. [illegible].

vraiment sculpturale, aux plis nettement dessinés : tous deux gardent une place importante dans le répertoire des marbriers, et restent en faveur jusqu'au déclin de l'art antique. La *Grande Herculanaise* a servi de modèle non seulement pour la statue tombale d'Andros, mais pour une statue de femme qui décorait un tombeau de Kertch, groupée avec une statue-portrait d'homme analogue à celle d'Érétrie[1]. De nombreux monuments attestent que ce type ne cesse pas d'être utilisé à l'époque impériale pour les statues honorifiques, comme pour les portraits de dames romaines ou de Vestales[2].



Phot. Bruckmann

Fig. 179. — Femme drapée. Haut relief provenant d'une stèle funéraire (Glyptothèque de Munich).

Les imitations de la *Petite Herculanaise* ne sont pas moins fréquentes. On les retrouve dans tout le monde ancien, à Athènes, à Olympie, à Délos, à Sparte, à Cyrène, en Crète, en Sicile, sans parler de l'Italie et de l'Afrique romaine[3]. Que ce type reste très familier aux sculpteurs de stèles et de statues tombales, on n'en saurait douter. Le voici reproduit sur une stèle attique de travail romain, appartenant à la Glyptothèque de Munich[4] (fig. 179); sur une autre stèle gréco-romaine du Musée national d'Athènes,

1. S. Reinach, *Antiquités du Bosphore cimmérien*, p. 38. *Répert. Stat.*, II², p. 613, 4.

2. Voir le catalogue des répliques du type de la statue d'Andros, *American Journal of Archaeology*, XII, 1908, p. 331-332 (Esther Boise van Deman). Cf. Hekler, *Munchener arch. Studien* (1909), p. 127, 206, XIV et 231, XLIII.

3. Catalogue dans l'article cité, *American Journal of Arch.*, XII, 1908, p. 333-334. Cf. Hekler, ouvr. cité, p. 129, 227, XV, et 231, XLIII.

4. Furtwaengler, *Beschr. der Glyptothek*, nº 249.

celle d'Euphrosyné, la tête a tous les caractères d'un portrait[1]. Il y a donc, suivant toute vraisemblance, des statues funéraires parmi celles qui reproduisent le même type ; mais nous ne nous attarderons pas à des œuvres qui ne nous apprendraient rien de nouveau, et dont le style, souvent médiocre et banal, accuse trop visiblement la routine d'atelier.



Fig. 180. — Fragment d'une statue de femme drapée (Musée de Chalcis).

Il va de soi que ces types comportent des variantes, imaginées dès le IIIe siècle. Une statue funéraire de Chalcis, datant de l'époque hellénistique, nous montre une femme debout, retenant de la main gauche les plis du manteau, tandis que le bras droit est ramené sur la poitrine[2] (fig. 180). Ici encore, le sculpteur s'inspire d'un type créé au IVe siècle. Si nous signalons ces survivances, nous devons surtout prêter attention aux nouvelles formules d'art qu'imagine la statuaire hellénistique, pour rajeunir celles dont l'intérêt est épuisé, sans copier servilement les œuvres des contemporains de Praxitèle.

Sur un grand nombre de stèles d'Asie Mineure, postérieures au IIIe siècle avant notre ère, on voit apparaître un

1. Castriotis, *Glypta*, n° 1952. Les exemples du type de la *Petite Herculanaise* sur les stèles sont très nombreux. Ainsi la stèle d'Epiktesis, de la collection Cook, *Journal of Hellen. Studies*, XXVIII, 1908, p. 18, n° 23, pl. XII (Mrs Strong). Cf. les stèles de Berlin, *Beschreib. der ant. Skulpt.*, nos 769, 773, 774. On le retrouve sur les sarcophages du type de Sidamara, Strzygowski, *Journal of Hellen. Stud.*, XXVII, 1907, p. 99. Les deux types d'Andros et d'Égion sont réunis sur une stèle d'Athènes, *Athen. Mitteil.*, XXXI, 1906, p. 351, pl. 24.

2. Photogr. de l'Inst. arch., *Chalkis*, n° [illegible]. *Arch. Jahrb.*, VI, 1891, *Arch. Anzeiger*, p. 83, 2. Hekler, ouvr. cité, p. 132. Une statue funéraire romaine du Musée des Thermes dérive d'un autre type du IVe siècle. Hekler, p. [illegible]. S. Reinach, *Rép. de la stat.*, IIe, 668, 5.

type de femme drapée que nous n'avons pas encore rencontré. Une stèle éphésienne du Louvre, celle de Ménophila, nous en offre un exemple très précis[1]



Phot. Giraudon.

FIG. 181. — Stèle funéraire de Ménophila, provenant d'Éphèse (Musée du Louvre).

(fig. 181). Avec un geste qui n'est pas exempt de coquetterie, la morte effleure

1. Héron de Villefosse, *Catal. sommaire*, n° 2926. Phot. Giraudon, n° 2039. Pour d'autres exemplaires des stèles d'Asie Mineure, cf. *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, pl. 6, 1, 3, p. 54, n° 5, fig. 8. Musée de Berlin, *Beschreib. der ant. Skulpt.*, n° 769, 773, 774. Cf. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, I, p. 35. Le même type apparaît dans un acrotère de stèle du Vatican, où la morte est représentée en buste, Amelung, ouvr. cité, I, n° 108, pl. 30. Conze, *Att. Grabreliefs*, n° 1660. Sur ce type d'acrotère avec l'image de la morte, voir Conze, *Att. Grabreliefs*, pl. CLXV, n° 852. Schröder, *Arch. Jahrb.*, XXI, 1906, p. 73.

du bout des doigts le bord de l'himation qui forme voile, le coude droit posant sur la main gauche. Le mouvement de la tête, tournée vers l'épaule gauche, souligne la courbe onduleuse des lignes du corps, tandis que la draperie dessine des plis souples et foisonnants. C'est une attitude de dévoilement, à la fois pudique et gracieuse. Ce type, dont les stèles accusent si nettement le caractère funéraire, l'art hellénistique l'utilise également pour les statues tombales. En voici une preuve décisive. Au cours des fouilles de l'École française d'Athènes à Délos, des explorations ont été poursuivies dans l'île de Rhénée, sur l'emplacement de la nécropole. Près de l'anse dite de *Porto-Generale*, gisait, à demi-ensevelie dans le sol, une statue de femme qui avait certainement décoré une sépulture; elle a été dégagée et redressée[1] (fig. 182). Si mutilée qu'elle soit, martelée par endroits, et dépourvue de sa tête, la statue de Rhénée n'en est pas moins un document précieux, car elle nous conserve un type de statue funéraire apparenté de très près à celui de la stèle du Louvre; c'est la même attitude, la même forme de draperie, avec un travail plus minutieux et plus sec.



Fig. 182. — Statue de femme drapée, provenant de la nécropole de l'île de Rhénée (Rhénée).

Ce type bien connu est reproduit dans une nombreuse série de statues où l'on reconnaissait jadis la figure allégorique de la *Pudicité*. La plupart des Musées d'Europe en possèdent des répliques. Nous nous bornerons à rappeler celle du

1. M. G. Leroux, qui a dégagé la statue, a bien voulu me communiquer la photographie reproduite par notre gravure.

Braccio Nuovo du Vatican[1]; la statue du Louvre que nous reproduisons en offre une variante[2] (fig. 183). C'est là un type général, qui s'adapte aussi bien aux statues-portraits qu'aux statues tombales, et dont l'art gréco-romain a fait un fréquent emploi. Les fouilles de Magnésie du Méandre ont livré des statues érigées en l'honneur de dames romaines, appartenant à la famille du proconsul L. Valerius Flaccus : ce sont les effigies de Baebia, mère du proconsul, de Saufeia sa femme[3]. Or, ces statues, exécutées au Ier siècle avant notre ère, ne sont que des variantes du type de la *Pudicité*. Une autre, trouvée au Prytanée de Magnésie, est absolument identique à celle de Rhénée[4].

Grâce aux termes de comparaison que nous fournissent des recherches récentes, on peut affirmer que l'original du type de la *Pudicité* a été créé vers le début du IIe siècle avant notre ère. Il



Phot. Giraudon.

Fig. 183. — Statue de femme du type de la *Pudicité* (Musée du Louvre).

1. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, I, nº 23, p. 33, pl. 4. Helbig, *Führer*, I², nº 8. Cf. S. Reinach, *Répert.*, II², p. 669, nº 11. Clarac-Reinach, pl. 497, 971 ; pl. 764, 1880, etc. Hekler, *Münchener arch. Studien*, p. 231.

2. Clarac-Reinach, p. 168, pl. 1885, [illegible]. Phot. Giraudon, 1165.

3. *Magnesia am Maeander*, p. 198-200, fig. 198 et suiv. (C. Watzinger). Cf. Hekler, ouvr. cité, p. [illegible]

4. *Magnesia am Maeander*, p. 201, fig. 202.

faut y reconnaître l'œuvre d'un maître soucieux de renouveler la formule attique du type drapé, et d'y introduire un accent personnel. Suivant toute vraisemblance, et autant qu'on peut en juger d'après les affinités de style, il appartient à la même école qu'un sculpteur célèbre de Rhodes, Philiskos, l'auteur d'un groupe de Muses conservé à Rome, au temps de Pline, dans un temple voisin du Portique d'Octavie[1]. M. Amelung a reconnu des imitations de ces Muses dans diverses statues connues par des répliques auxquelles s'ajoutent celles qu'ont livrées les fouilles de Milet et de Délos. Nous citerons en particulier la Muse accoudée, dite *Polymnie*, une des plus élégantes conceptions de l'art hellénistique. D'autre part, des monuments relevant avec certitude des écoles d'Asie Mineure, une base sculptée provenant d'Halicarnasse et le bas-relief de l'*Apothéose d'Homère* signé d'Archélaos de Priène, nous ont conservé des reproductions plus ou moins libres des types de Muses créés par Philiskos de Rhodes[2]. La nouveauté réalisée par le maître rhodien réside non seulement dans le mouvement et l'attitude des figures, mais encore dans le traitement des draperies. Avec une singulière virtuosité et une curieuse recherche de l'effet pictural, il s'attache à rendre la transparence des fines étoffes superposées, de telle sorte que les plis du vêtement de dessous se dessinent légèrement sous celui qui le recouvre ; un modelé léger, très nuancé, donne ainsi à l'œil comme l'illusion de ces tissus de soie diaphanes et translucides, de ces étoffes de Kos (*Coæ vestes*), que la mode avait mises en faveur à l'époque hellénistique. Grâce à cette prodigieuse habileté de technique, la sculpture rivalise avec la peinture, et c'est bien en effet d'une préoccupation picturale que procède l'innovation due à Philiskos. Les sculpteurs d'Asie Mineure l'adoptent avec empressement ; des œuvres comme une statue drapée de Magnésie du Méandre[3], comme la statue de Kléopatra, découverte à Délos[4], en attestent le succès.

L'artiste qui, au IIe siècle avant notre ère, a inventé le type de la *Pudicité*, est donc un contemporain de Philiskos. Si l'on en juge par la prédilection des marbriers d'Asie Mineure pour cette formule d'art, on n'hésitera guère à croire qu'elle a été imaginée dans un atelier de la même région. Le type origi-

1. Pline, *Nat. Hist.*, XXXVI, 34.
2. Sur la question des Muses de Philiskos, voir Amelung, *Die Basis des Praxiteles*, p. 79-82 ; C. Watzinger, *Das Relief des Archelaos von Priene*, *63e Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1903 ; F. Mayence et G. Leroux, *Bull. de corr. hellén.*, XXXI, 1907, p. 409 et suivantes.
3. *Magnesia am Maeander*, pl. IX, p. 185 et suivantes.
4. *Bull. de corr. hellén.*, XXXI, 1907, p. 415, fig. 9.

nal a-t-il été créé pour une statue tombale, comme le suppose M. Amelung[1]? Nous le croyons volontiers, et le témoignage des stèles est loin de contredire cette hypothèse. Nous pouvons ainsi faire honneur à la sculpture funéraire d'Asie Mineure d'une conception élégante, capable de rivaliser avec celles qu'avaient élaborées les ateliers attiques du IVe siècle, et destinée à fournir une longue carrière dans l'art gréco-romain. Nombre de statues de dames romaines en dérivent directement. Mais cet effort pour renouveler le type séculaire de la femme grecque drapée dans l'himation est aussi le dernier que tente en Grèce la statuaire funéraire. A l'époque impériale, elle ne vivra plus que de traditions[2].

Comme nous l'avons constaté pour les figures de femmes debout apparentées aux *Herculanaises*, les beaux types de femmes assises, si fréquents dans les stèles attiques du IVe siècle, s'imposent longtemps à l'imitation. Ils restent en faveur dans les bas-reliefs funéraires hellénistiques[3], et pénètrent jusqu'à Rome. Un sculpteur de l'époque d'Auguste s'est manifestement inspiré d'une œuvre grecque pour exécuter la statue tombale d'une dame romaine, conservée au Capitole[4] (fig. 184). Cette figure assise, drapée dans un ample manteau, est une œuvre de grand style, et bien qu'elle fût destinée à la pénombre d'une cella funéraire, l'exécution en est aussi poussée que si elle avait dû prendre place au grand jour dans une nécropole hellénique. N'était le type du visage qui est franchement romain, on croirait voir une sœur de ces matrones athéniennes dont les stèles du Céramique nous ont conservé les effigies. Si l'on reconnaît ici l'influence directe d'un modèle attique, le cas n'est point isolé. Plus d'une fois les sculpteurs ont utilisé pour des portraits le type assis créé par les marbriers grecs, témoin une statue du Latran[5], témoin encore un groupe de la collection de Chatsworth, provenant d'Apt, dans le Midi de la France[6].

1. W. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, p. 36.

2. Nous ne pouvons que signaler des statues drapées hellénistiques, auxquelles on a attribué, sans preuves décisives, une destination funéraire. Ainsi une statuette de l'ancienne collection Tiepolo, à Venise, conservée au Musée de Berlin. *Beschr. des ant. Skulpt.*, nº 503. Une autre provenant de la même collection est conservée au même musée, nº 504. D'autre part, l'école néo-attique a mis en faveur certains types employés pour des statues honorifiques, et qui ont pu être utilisés dans la statuaire tombale. Ainsi les statues de Magnésie du Méandre. *Magnesia am Maeander*, p. 205 et suiv., fig. 207-210.

3. Ainsi la stèle de Herennia, à Chatsworth, *Journal of Hellen. Studies*, XXI, 1901, p. [illegible], fig. 8. Cf. *Arch. Jahrb.*, XX, 1905, p. 50, fig. 2, p. 54, fig. 9.

4. Helbig, *Führer*, I², nº 450. Clarac-Reinach, p. 519, pl. 897, nº [illegible] A. Hekler, [illegible] p. 238, fig. 9 et p. 142. Cf. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, notice des pl. XX-XXII, note [illegible].

5. Helbig, *Führer*, I², nº 743.

6. Furtwaengler, *Journal of Hell. Studies*, XXI, 1901, p. 221, pl. XV. Mrs Strong, *Roman Sculpture*, p. 366, pl. CXV.

L'auteur du groupe, un artiste qui travaillait dans la Gaule romaine, a représenté une contemporaine de Faustine la jeune, assise, avec sa fillette debout à



Fig. 184. — Statue funéraire d'une dame romaine (Rome, Musée du Capitole).

ses côtés. C'est à un groupe funéraire grec qu'il a emprunté l'attitude des deux personnages, et le groupe d'Alexandrie, étudié dans un chapitre précédent[1], nous

[1] P. 186-188.

permet d'entrevoir à quel genre de modèle il s'est adressé. Dès lors, la destination du groupe de Chatsworth nous paraît évidente. C'est pour la décoration d'un tombeau que le sculpteur a ainsi représenté la mère et la fillette, les mains rapprochées par un geste d'affection et de tendresse.

Le type féminin assis a dû certainement se ressentir des innovations introduites par les écoles hellénistiques. Il est probable que, plus d'une fois, on a représenté la morte tenant le rouleau de papyrus. C'est ainsi qu'est restaurée, sans doute avec raison, une statue de Berlin montrant une femme assise sur un tabouret[1] ; la corbeille placée sous le siège en indique le caractère funéraire (fig. 185). L'évolution dans le traitement de la draperie dont nous avons retracé l'histoire à propos du type de la *Pudicité* se manifeste également dans de nombreuses statues assises de dames romaines appartenant à l'époque impériale, œuvres le plus souvent médiocres, simples productions d'atelier, auxquelles nous n'avons pas à nous arrêter[2]. On est en droit de supposer qu'elles ont pour prototype des statues funéraires hellénistiques[3].



Fig. 185. — Statue de femme assise. H. 0m,98 (Musée de Berlin).

1. *Beschr. der ant. Skulpt.*, n° 600.
2. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, II, p. 296 et suiv., nos [illegible], pl. 17, 18, 28.
3. Nous ne croyons pas pouvoir adopter l'hypothèse de Schreiber (*Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, V.

Faute de monuments de provenance certaine, nous devons nous borner à cette étude générale du type féminin, sans chercher des identifications conjecturales. Il y a probablement, parmi les fragments épars dans nos musées et les collections privées, bien des morceaux détachés de statues tombales. Mais comment leur rendre à coup sûr un état civil ? Nous signalerons seulement deux jolies têtes de femme dont l'expression rêveuse et pathétique pourrait justifier cette hypothèse. L'une d'elles, exécutée en pierre calcaire, provient de Tarente, et appartient au Musée de Berlin[1]. L'autre, trouvée en Égypte, est conservée à Mariemont, en Belgique, dans la collection de M. Raoul Warocqué[2] (fig. 186). Cette tête en marbre blanc, où l'on voit encore des traces de polychromie, conviendrait en effet assez bien à une statue de tombeau et semble avoir été exécutée par un sculpteur alexandrin, héritier des traditions d'art de l'ancienne Grèce.



Fig. 186. — Tête de femme provenant de Saïda. Mariemont. Collection Raoul Warocqué.

Pour les types d'enfants et de fillettes, les stèles de la basse époque grecque nous montrent la persistance de ceux qu'a créés le IV[e] siècle ; nous n'avons donc pas à y revenir. Ce sont toujours les jeux de l'enfance qui fournissent les thèmes familiers à la sculpture funéraire ; or, on sait déjà, par les monuments étudiés dans un chapitre précédent, à quel point ceux-ci confinent aux sujets de genre. Il est donc facile d'adapter à une destination funéraire telle création gracieuse, représentant des enfants occupés à leurs amusements favoris. Ainsi, un des motifs de genre inventés par l'art hellénistique est celui de la fillette jouant aux osselets. Les coroplastes se sont plu à représenter des enfants ou

[illegible]

1. [illegible]

2. [illegible] M. Warocqué a bien voulu me communiquer la photographie reproduite ci-jointe.

des jeunes filles agenouillées, seuls ou groupés deux par deux, se livrant à une partie d'osselets, ou tenant à la main le sac qui contient les accessoires du jeu [1]. La sculpture de genre s'empare de cette donnée pour la traiter à son tour, et voilà un motif nouveau qui peut aisément passer dans une statue tombale.



Fig. 187. — Statue-portrait d'une fillette du type de la *Joueuse d'osselets* (Musée de Dresde).

On connaît de nombreuses répliques d'une œuvre hellénistique, due à un artiste inconnu, montrant une fillette d'une douzaine d'années assise sur le sol. Son chiton a glissé de l'épaule gauche, laissant à découvert des formes encore grêles. De la main gauche elle s'appuie sur la base ; le geste de la droite indique qu'elle vient de jeter ses osselets [2]. Telle est à coup sûr la conception originale que nous conservent les répliques de Dresde et de Berlin [3]. Mais la fantaisie des sculpteurs y introduit des variantes, qui, par un changement d'attributs, par l'arc ou la coquille placés dans la main de la fillette, font de la joueuse d'osse-

1. Heuzey, *Monuments grecs*, 1876, p. [illegible] et suiv., pl. 2 ; Winter, *Typen der fig. Terrakotten*, II, p. [illegible].
2. Heydemann, *Die Knöchelspielerin im Palazzo Colonna zu Rom* ([illegible] Winckelmannsprogramm de Halle, 1877). Cf. Arndt-Bruckmann, *Denkmäler*, notice de la pl. [illegible] où sont énumérées les répliques.
3. Dresde, Hettner, *Bildwerke der kgl. Sammlung zu Dresden*, 4e éd., n° 49 ; Berlin, *Beschreibung der* [illegible] ; Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, pl. 79, 3, 8 ; Reinach, *Répert. stat.*, II, p. [illegible].

lets tantôt une compagne d'Artémis, comme dans les répliques de Londres et de Hanovre[1], tantôt une Nymphe comme dans celle du Louvre[2]. Cette jolie figure a sans doute été utilisée à l'époque romaine pour la décoration des tombeaux. Les exemplaires de Dresde et de Berlin présentent en effet, pour le type du visage, un caractère individuel très marqué, comme si le copiste romain avait donné à l'insouciante fillette les traits d'une jeune morte. Si l'on examine la statue de Dresde[3], cette tête de fillette aux joues pleines, à la bouche mignonne, à l'expression attentive, et dont la coiffure offre un arrangement conforme à la mode du temps, n'éveille-t-elle pas l'idée d'un de ces portraits d'enfants où excelle le réalisme des sculpteurs de l'époque impériale? (fig. 187). Une question se pose cependant. En faisant choix de ce sujet, l'artiste a-t-il eu une intention symbolique? Comme dans une épigramme de l'*Anthologie* qui met en scène trois petites filles jouant aux osselets, pour savoir laquelle descendra la première dans l'Hadès, ce jeu fait-il parler le sort inflexible « incapable de mentir[4] »? Nous ne le croyons pas. Il n'y a là qu'une allusion, bien souvent exprimée par la sculpture funéraire, aux amusements de l'enfance.

III. — LES GROUPES

Les types masculins et féminins que nous avons examinés isolément se trouvaient parfois réunis quand le sculpteur avait reçu mission de représenter un couple de défunts. L'usage de grouper les effigies de deux époux ou de deux parents est bien antérieur à l'époque des Diadoques. Il nous suffira de rappeler les statues du satrape Mausolos et de sa femme Artémisia. Vers la fin du IVe siècle ou au début du IIIe, le groupe d'Andros, où le mort est héroïsé sous les traits d'Hermès, nous offre un nouvel exemple de cette conception de la plastique funéraire[5]. La statue de femme d'Egion que nous avons déjà signalée[6] était également groupée avec l'image héroïsée du mort. A partir du IIIe siècle, il arrive assez souvent que les statues des défunts sont réunies sur

1. Londres, *Catal. Sculpt. Brit. Mus.*, nº 1710. *Mus. Marbles*, II, pl. 28. Hanovre, Clarac-Reinach, p. 458, pl. 754, 1836.

2. *Catal. sommaire*, nº 18. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, nº 1594. Phot. Giraudon, 1611.

3. La photographie de la statue de Dresde m'a été obligeamment communiquée par M. G. Treu.

4. *Anthol. palat.*, IX, 158.

5. Voir page 128.

6. Voir page 170.

une même base. Il en était ainsi pour celles de l'hérôon d'Épictéta. Dans une nécropole de Karystos, en Eubée, Ross a vu deux statues drapées, l'une d'homme, l'autre de femme, représentant un couple de défunts[1]. A Thasos, M. Conze signale un monument funéraire que surmontaient les statues de deux frères[2]. Le Musée d'Athènes possède deux têtes trouvées à Smyrne, provenant de statues tombales qui étaient sans doute celles d'un couple d'époux ; nous aurons l'occasion de les étudier plus loin comme un intéressant témoignage du réalisme hellénistique[3].



Fig. 188. — Statue de Kléopatra (Délos).

A défaut de monuments bien conservés, nous permettant d'évoquer une image exacte de ces groupes funéraires, nous pouvons considérer un groupe qui ornait le péristyle d'une maison de Délos. Les fouilles ont mis à

1. Ross, *Koenigsreisen*, II, 27.
2. Conze, *Reise auf den Inseln des thrak. Meeres*, p. 19. Cf. Fredrich, *Athen. Mittheil.*, XXXIII, 1908, p. 237.
3. Cavvadias, *Catal.*, nos 362-363. Arndt-Bruckmann, *Griech. und röm. Porträts*, pl. 539.

découvert les statues des maîtres du logis, celle de l'Athénien Dioskouridès, et celle de sa femme Kleopatra, la première très mutilée, la seconde beaucoup mieux conservée, bien que la tête ait disparu[1] (fig. 188). Cette dernière, nous l'avons déjà signalée comme un dérivé du type de la *Pudicité*. L'analogie étroite qu'elle présente avec une des statues de Magnésie du Méandre, l'exécution très poussée de la draperie, le soin avec lequel l'artiste a rendu la qualité de la fine étoffe du manteau, légère et comme translucide, la recommandent à l'attention comme un type nettement caractérisé de statue-portrait. Ces deux statues offrent l'intérêt d'être datées assez rigoureusement : elles se placent aux environs de l'année 140 avant J.-C. Elles étaient érigées sur une base commune, et les deux époux les avaient fait exécuter de leur vivant ; mais le sculpteur chargé de la commande n'aurait certainement pas procédé autrement s'il s'était agi de sculpter, pour la nécropole de Rhénée, les effigies de Dioskouridès et de sa femme.

Faut-il ajouter à la série des groupes funéraires un monument bien connu qui porte la signature du sculpteur Ménélaos, élève de Stéphanos ? Nous voulons parler d'un groupe en marbre, plus grand que nature, conservé autrefois au Musée Boncompagni, et qui a passé au Musée des Thermes[2]. Une femme vêtue d'un chiton et d'un manteau dont les plis rappellent le style attique du IVe siècle, fait accueil à un jeune garçon avec une expression affectueuse qui fait songer soit à une mère réunie à son fils, soit à une sœur aînée retrouvant un jeune frère tendrement aimé. En raison d'une analogie d'ailleurs lointaine avec les scènes de réunion des stèles attiques, on a souvent supposé que cette œuvre pouvait être la copie d'un groupe exécuté au IVe siècle, pour un tombeau, par un sculpteur athénien[3]. Toutefois, à un examen attentif, on reconnaît qu'il y a plutôt là une de ces contaminations de motifs anciens familières à l'école de pasticheurs dont Pasitélès est le chef, et à laquelle se rattache Ménélaos, élève d'un disciple de Pasitélès. Il y a lieu, croyons-nous, d'interpréter le groupe comme Électre retrouvant son frère Oreste. Le sculpteur s'est sans doute adressé à des modèles qui n'avaient pas nécessairement un caractère funéraire, pour

1. J. Mayence et G. Leroux, *Bull. de corresp. hellén.*, XXXI, 1907, p. 415.

2. Helbig, *Führer*, II, n° 1352; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n° 309; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1650, avec la bibliographie ancienne; Klein, *Gesch. der griech. Kunst*, III, p. 359.

3. Conze, *Sitzungsber. der* [illegible] *Akad.*, 1872, p. 329; *Sitzungsb. der Berliner Akad.*, 1875, p. 617; Furtwaengler, [illegible] *Sabouroff*, p. 34. La aussi adopté cette hypothèse, *Sculpt. grecque*, II, p. 604. De même, [illegible] d'Anton Springer, I, p. 400.

composer cette scène de réunion, un des spécimens les plus remarquables de l'art du temps d'Auguste[1].

IV. — LES DEMI-STATUES, LES BUSTES

Jusqu'ici, nous n'avons rencontré, soit en Attique, soit en Asie Mineure, que des statues en pied. Dans certaines régions de la Grèce, notamment dans les îles doriennes de la mer Égée, l'usage prévaut de placer sur le tombeau un buste, ou plus exactement une demi-statue, coupée à mi-corps. Le Musée de Vienne possède un spécimen intéressant de ce genre de sculpture funéraire, une demi-statue provenant de Durazzo, l'ancienne Épidamne, colonie de Corcyre[2] (fig. 189). Exécutée en calcaire blanc, elle était rehaussée jadis d'une polychromie assez vive dont il reste des traces apparentes. La morte, une jeune fille à peine sortie de l'adolescence, tient d'une main une pomme de grenade, l'attribut des défunts et des divinités du monde souterrain, et de l'autre, avec un geste caressant, elle serre contre sa poitrine une colombe. Son costume est le chiton dorique :



FIG. 189. — Demi-statue de jeune fille, provenant de Durazzo (Musée de Vienne)

1. Cf. Furtwaengler-Urlichs, *Denkmaeler griech. und röm. Skulptur, Handausgabe*, p. 1[illegible], pl. [illegible]7.
2. Benndorf, *Wiener Jahreshefte*, I, 1898, pl. I, p. 1. Phot. communiquée par M. Reisch.

de sa chevelure, réunie en nœud sur le sommet de la tête, s'échappent des boucles qui flottent sur les épaules. En dépit d'un travail très simplifié, on ne saurait refuser une certaine valeur d'art à cette gracieuse effigie, où le sculpteur a su faire passer une expression délicate de gravité et de rêverie. Si, comme l'admet Benndorf, cette sculpture appartient encore à la seconde moitié du IVe siècle, elle se place à la tête de la série des demi-statues funéraires.



Fig. 190. — Demi-statue de femme provenant de l'île de Théra. H. 0m,90 (Musée national d'Athènes).

Comment convient il de se représenter l'architecture de la tombe qu'il décorait ? Il est très légitime de prendre comme type un monument découvert au XVIIIe siècle à Corfou, et qui a fait partie du Musée Nani à Venise [1]. C'est un petit hérôon, large de 0m,58, et dont il reste seulement une haute base, avec les fragments des colonnes formant pilastre. Les colonnes étaient doriques, et supportaient un entablement orné de triglyphes avec un fronton. Comme on a retrouvé en même temps un torse de jeune homme, et que l'inscription du soubassement donne le nom du mort, Alexandros, il est permis de croire que cette image du défunt trouvait sa place dans la niche de l'hérôon. C'est ainsi que la demi-statue de la jeune Grecque d'Épidamne a été restituée au Musée de Vienne, dans son cadre architectural, et c'est bien en effet cette forme réduite de l'hérôon qui convient à ce genre d'effigie funéraire coupée à mi-corps.

On en rencontre de nombreux exemples dans les Cyclades doriennes. De

1. Paciaudi, *Monumenta Peloponnesia*, II, p. 189. Cf. Benndorf, art. cité, p. 7.

Théra provient une demi-figure de femme conservée au Musée d'Athènes (fig. 190). C'est le portrait conventionnel d'une matrone drapée dans l'himation qui couvre la tête, et enveloppe étroitement le buste, ne laissant apparaître que la main droite posée sur la poitrine. Une inscription nous a conservé le nom de la défunte : c'était une dame de Théra, Lysikleia, « héroïsée par le peuple pour sa vertu et pour sa sagesse [2] ». Nous savons que, dans cette île, la fabrication des images honorifiques et funéraires était particulièrement active. M. Hiller von Gaertringen signale plusieurs bustes de femme, d'un type uniforme, qu'il a vus auprès de la Stoa Basiliké et du temple d'Apollon Karneios [3]. Dépourvus de têtes, ils offrent à la hauteur du cou un évidement tout préparé pour recevoir la tête rajustée après coup. Les marbriers tenaient donc un véritable assortiment de ces monuments funéraires, et quand



Fig. 191. — Buste de femme voilée provenant de l'île d'Amorgos (Musée national d'Athènes).

le client avait fait son choix, le sculpteur exécutait la tête sur commande. C'est ainsi que Ross a pu voir, dans une nécropole de l'île, à Karterados, une série de bustes semblables, munis de leur tête [4], et, par suite, on ne conserve aucun doute sur leur destination funéraire. En général, ces sculptures sont fort médiocres et appartiennent à une époque assez basse qui peut descendre jusqu'à la période des Antonins.

1. Cavvadias, *Catal.*, n° 780. *Wiener Jahreshefte*, I, 1898, p. 4, fig. 2. Cf. notre article de la *Revue de l'art ancien et moderne*, IX, 1900, p. 380.

2. *Inscr. graec. ins.*, III, n° 873.

3. Hiller von Gaertringen, *Thera*, I, p. 228.

4. Ross, *Arch. Aufsätze*, I, p. 66.

La même mode était en vigueur dans d'autres îles du groupe des Cyclades. A Amorgos, on a trouvé en 1888 un buste de femme voilée qui est entré au Musée d'Athènes[1] (fig. 191). Le Louvre en possède un autre, provenant d'Anaphé ; c'est une tête de type conventionnel, au cou un peu massif, au visage régulier, empreint d'une expression mélancolique[2] (fig. 192). Un torse du Musée de Vienne provient de l'île de Mélos[3]. A Délos, où se mêlent tant d'influences diverses, rhodiennes, attiques et autres, les sculpteurs du II[e] et du I[er] siècle exécutaient des demi-statues, à l'exemple des ateliers de Théra. Un marbre inachevé du Musée d'Athènes, découvert à Rhénée, dans l'île où se trouvait la nécropole délienne, montre le buste d'une femme aux formes lourdes, qui écarte d'une main les plis de son voile, et fait songer aux figures des stèles attiques (fig. 193). Ce n'est pas la partie supérieure d'une statue faite de plusieurs morceaux, mais bien un buste préparé pour la décoration d'un hérôon. Peut-être est-ce de l'atelier d'un sculpteur que provient un autre buste de femme voilée découvert à Délos dans les fouilles de 1903[4].



Fig. 192. — Tête de femme provenant de l'île d'Anaphé (Musée du Louvre).

Dans une autre région, dans la Cyrénaïque, où jadis s'étaient établis des colons de Théra, nous retrouvons encore les demi-statues funéraires. Il n'est point surprenant de constater cette communauté d'usages entre la grande ville

1. Cavvadias, *Catal.*, n° [illegible]; *Revue de l'art ancien et moderne*, IX, 1901, p. 381.
2. J'ai publié ce monument, *Revue de l'art anc. et mod.*, art. cité, p. 377 et suivantes. Rossignol [illegible] dans la même île une statue de jeune homme vêtu d'un chiton. [illegible] II, pl. XVII, C.
3. Benndorf, *Wiener Jahreshefte*, I, 1898, p. [illegible], fig. [illegible].
4. Cavvadias, *Catal.*, n° 779; Le Bas-Reinach, *Voyage* [illegible], pl. 86 [illegible]; *Athen. Mitteil.*, IV, 1879, p. [illegible]; *Bull. de corresp. hellén.*, XXIX, 1905, p. 17, fig. [illegible] (Jardé).

grecque de Libye et l'île dorienne à laquelle la rattachent les origines de son histoire. Les voyageurs Pacho, Smith et Porcher ont vu à Cyrène une demi-figure de femme encore en place sur un tombeau, dans la niche à décor architectural de l'hérôon[1]. On peut étudier au Musée du Louvre, dans la salle



Fig. 193. — Buste de femme inachevé, trouvé dans l'île de Rhénée. H. 0 m. 96 (Musée national d'Athènes).

d'Afrique, une demi-statue de femme drapée, rapportée de Cyrène par Vattier de Bourville, et qui offre un bon spécimen de ce genre de sculptures[2] (fig. 194). Bien que l'exécution un peu superficielle trahisse une œuvre d'atelier, l'ensemble n'est pas dépourvu de grâce. Enveloppée dans le manteau qui recouvre la tête,

1. Pacho, *Voyage dans la Marmarique*, pl. LXXXVIII, p. 384. Smith et Porcher, *Discoveries at Cyrene*, p. 9 et suiv., fig. 19.

2. *Archives des Missions scientifiques*, 1850, I, p. 580, pl. 10. *Catal. sommaire*, n° 1777. *[illegible] et mod.*, art. cit., p. 383. Le Louvre a acquis un autre exemplaire, de l'époque romaine.

la jeune femme en effleure le bord de la main gauche, et ce geste met à découvert le bras nu, cerclé d'un bracelet, qui se dégage des plis du vêtement. Si l'on



Phot. Giraudon.

FIG. 164. — Demi-statue de femme trouvée à Cyrène (Musée du Louvre).

n'était averti qu'il s'agit bien d'un monument funéraire, on pourrait songer à une image de la Déméter douloureuse pleurant sa fille Coré.

En définissant la destination de ces demi-statues, nous avons écarté par là même le caractère symbolique que l'on pourrait être tenté de leur attribuer. Il n'y a rien de commun entre ces effigies de marbre et les bustes de terre cuite

estampés dont les nécropoles béotiennes ont livré de nombreux exemplaires. Ces derniers représentent une femme, la tête couverte d'un voile, les mains ramenées vers la poitrine, le visage empreint de la grâce sévère de l'archaïsme. Dans une pénétrante étude, M. Heuzey a démontré que ces bustes, représentant la déesse Déméter, étaient appliqués contre les parois du tombeau, et qu'ils remplissaient, dans l'ombre de la sépulture, comme une bienveillante mission de protection funéraire. « Le mort, parmi les objets dont il était muni dans sa nouvelle demeure, avait avec lui ses dieux placés là pour protéger ce qui restait de lui, comme aussi pour acquitter la dette des vivants envers les puissances des régions infernales [1]. » Si l'on songeait à proposer la même explication pour les figures de marbre, les objections ne manqueraient pas. Leur rôle est tout différent de celui des masques estampés. Ceux-ci font partie du mobilier de la tombe, et échappent aux regards des survivants : celles-là sont au contraire des monuments de commémoration, et rappellent le souvenir du mort. D'autre part, les demi-statues représentant parfois des jeunes gens en tunique et en manteau [2], il est assez difficile d'interpréter ces images comme celles de divinités funéraires. On doit donc renoncer à reconnaître ici des types de divinités protectrices des tombeaux. En réalité, ces demi-statues dérivent simplement de la statue ; elles en sont comme l'abrégé, et il ne faut chercher que dans les traditions artistiques des pays où elles ont été en usage les raisons qui ont mis en faveur ce genre d'effigies tombales.

Ni les demi-statues de Théra ni celles des autres régions ne sont à proprement parler des portraits : elles gardent le caractère impersonnel qui est le trait dominant de la sculpture funéraire en Grèce. Pourtant, au début de l'époque impériale, sinon même plus tôt, on voit poindre une tendance nouvelle. Le réalisme revendique ses droits, et le même courant qui dirige vers la recherche de la ressemblance la sculpture iconique romaine, entraîne aussi la statuaire tombale. Nous avons déjà cité les têtes provenant de statues funéraires trouvées à Alexandrie dans la nécropole de Kôm-ech-Chogâfa, ces effigies où la physionomie propre des défunts est traduite avec tant de vérité. On trouve des exemples analogues à Athènes, témoin les deux têtes du Musée de Berlin, qui sont

1. Heuzey, *[illegible]*, [illegible] *grecques*, 1873, p. 22. Cf. E. Pottier, *Les [illegible]*, p. [illegible]
2. Le Louvre possède un exemplaire de ce type.

détachées de bustes en haut relief, et nous ont conservé très fidèlement les traits de deux époux[1]. Aux environs du Ier siècle de notre ère, on voit se manifester en Asie Mineure les mêmes préoccupations. Un buste funéraire provenant de Smyrne, acquis par le Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, nous met sous les yeux l'image d'une jeune femme[2] (fig. 195). A n'en pas douter c'est un portrait. La forme du visage un peu large, les pommettes des joues bien accusées, la bouche aux coins tombants, le menton allongé et rond, tout cela compose un type très vivant et qui n'a rien de conventionnel.

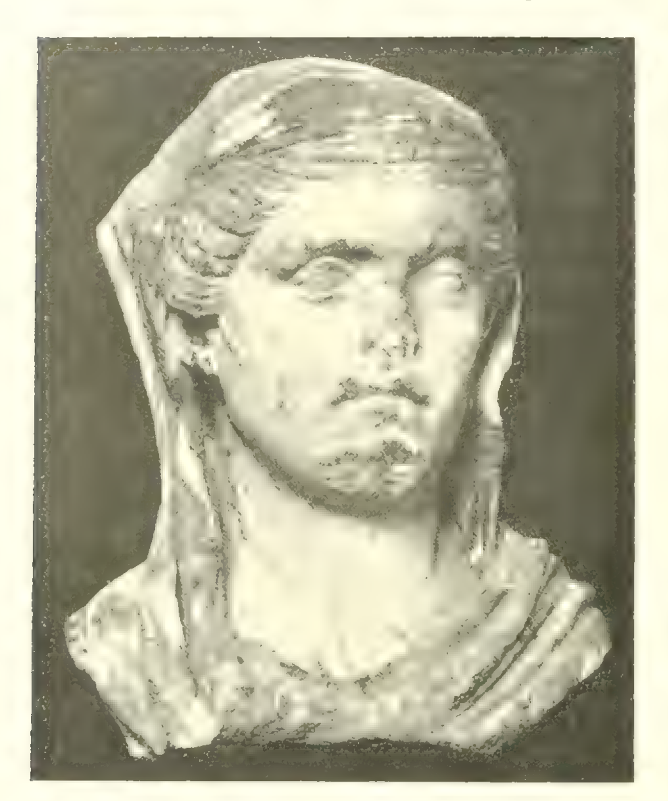


Fig. 195. — Buste de femme en marbre provenant de Smyrne (Bruxelles, Musée du Cinquantenaire).

Comment s'accomplit en Grèce cette évolution vers le réalisme ? A coup sûr, l'influence alexandrine n'y reste pas étrangère, et l'influence romaine surtout contribue à l'accentuer énergiquement. Mais il est possible de faire entrer en ligne de compte l'application d'un procédé purement technique, celui du moulage pris sur le visage après la mort. A ce point de vue, un monument appartenant au Musée de Bruxelles nous fournit un précieux renseignement. C'est un buste de jeune femme en terre cuite, à peu près grandeur nature, que tous les indices désignent comme provenant de Smyrne[3] (fig. 196). A voir l'apparentage évident qu'il offre avec les demi-statues étudiées plus haut, on n'hésite pas à y reconnaître un buste funéraire dont la place était dans la niche d'un hérôon. Ce n'est pas d'ailleurs

1. [illegible] Rép. [illegible], n° 706. Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, pl. XLVI.
2. *Rev. [illegible]*, I, 1903, p. [illegible], pl. II (Collignon).
3. Voir notre art. cité, *Rev. [illegible]*, I, 1903, p. 3 et suiv., pl. I et II *b*. Cf. Deonna, *Les statues de terre cuite [illegible]*, p. [illegible].

le seul exemple que l'on puisse citer de l'emploi de la terre cuite dans la plastique funéraire : il était d'usage courant en Sicile et en Italie[1].

Il est impossible de ne pas reconnaître au premier coup d'œil le caractère



Fig. 196. — Buste de femme en terre cuite, provenant de Smyrne (Bruxelles, Musée du Cinquantenaire).

tout à fait individuel du type du visage qu'accusent le front haut et droit, le nez fin et un peu saillant, la bouche distante du nez, avec la lèvre inférieure légèrement en retrait. A y regarder de près, on est conduit à penser que ce réalisme n'est pas dû seulement à l'habileté de l'artiste. La bouche aux coins

1. Les exemples ne sont pas fréquents en Grèce. Une tête de jeune homme en terre cuite, trouvée à Poros (*Coll. Sabouroff*, I, pl. XLI) est peut-être funéraire (Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 65, n° 17). Les bustes funéraires en terre cuite sont au contraire fréquents en Sicile (Deonna, *Les stat. de terre cuite dans l'antiquité, Sicile, Grande-Grèce, Étrurie et Rome*, p. 60-66). Nous rappellerons aussi les statues funéraires de Canosa (Deonna, ouvr. cité, p. 74, 77). On peut considérer comme provenant d'une statue tombale la belle tête de jeune homme conservée à l'Ashmolean Museum d'Oxford, qui a été trouvée à Rome sur l'Esquilin (Deonna, p. 187).

tirés et affaissés paraît morte ; les lèvres sont déprimées, le nez pincé, ainsi qu'il arrive dans un visage d'où la vie s'est retirée ; d'autre part, les yeux trahissent une exécution tout à fait superficielle, contrastant avec celle des autres traits. En publiant ce buste, j'ai émis l'idée qu'il a été exécuté à l'aide d'un moulage pris après la mort, et que le sculpteur a simplement retouché l'épreuve en terre sortie du moule afin d'ouvrir les yeux, et de rendre au visage l'apparence de la vie. Je ne crois pas que ces conclusions aient été contestées. S'il en est ainsi, le buste de Bruxelles offre un vif intérêt au point de vue de l'histoire du portrait funéraire en Grèce.

L'usage de mouler le visage des morts pour en prendre le masque était pratiqué dans l'antiquité, en Étrurie et à Rome [1]. Il est à peine besoin de rappeler les *imagines* romaines, les *expressi cera vultus* qui étaient des masques de cire obtenus à l'aide d'un moule en plâtre pris sur nature [2]. Ces procédés étaient aussi mis en pratique pour l'exécution des « casques à visage », vrais masques funéraires en métal, placés sur le visage des morts pendant les funérailles et dans le tombeau, pour conserver leurs traits dans leur intégrité [3]. Mais le buste de Bruxelles n'a rien de commun avec les *imagines* romaines et les « casques à visage ». Véritable œuvre de plastique, analogue de tous points, pour la destination, aux demi-statues de marbre érigées sur les tombeaux, c'est un portrait, dont l'objet est de rendre vivante l'image de la morte. C'est le monument (μνῆμα) d'un tombeau ; il ne fait point partie du mobilier funéraire. A ce titre il relève proprement de la statuaire tombale.

Il faut donc se souvenir ici du passage où Pline mentionne une invention due à Lysistratos, le frère du maître sicyonien Lysippe. « Le premier qui fit un portrait d'homme avec du plâtre moulé sur le visage même, et qui redressa cette première image à l'aide de cire coulée dans le plâtre, fut Lysistratos de Sicyone, frère de Lysippe, dont nous avons parlé. Ce fut lui aussi qui s'appliqua à rendre la ressemblance ; avant lui, on ne s'étudiait qu'à faire les plus belles têtes possible [4] ». Sans doute, Pline fait allusion à un moulage pris sur le

1. Voir Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 247.
2. Pline, *Nat. Hist.*, XXXV, 2, 5. Voir *Dict. des antiquités*, art. *Imagines* (Courbaud).
3. Ces monuments ont fait l'objet d'une monographie de Benndorf, *Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken*, Vienne, 1878. Cf. Hübner, *Zu antiken Todtenmasken*, *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, t. LXVI (1879), p. 26-43.
4. Pline, *Nat. Hist.*, XXXV, 153. Traduction Littré, II, p. 478. Pour le commentaire du texte de Pline, voir S. Reinach, *Rev. arch.*, 1900, II, p. 5 et E. Sellers, *The elder Pliny's Chapters on the Hist. of Art*, p. 175.

modèle vivant, et non sur le cadavre. Mais il est difficile de ne pas établir un rapport immédiat entre le procédé imaginé par Lysistratos et celui dont a usé le modeleur du buste smyrniote. Qu'on le remarque bien, en effet, l'innovation de l'artiste sicyonien trouve une application directe dans l'art du portrait, ce qui est le cas ici. Elle comporte essentiellement la retouche, *emendatio* ; or, la retouche des yeux, si évidente dans la terre cuite de Smyrne, est une véritable *emendatio*. Le fait n'est d'ailleurs pas isolé. Que l'usage des portraits funéraires exécutés avec des moulages ait été fréquent à la fin de l'époque hellénistique et à l'époque romaine, c'est ce qu'attestent les plus récents des masques funéraires publiés par Benndorf[1]. On voit fort bien le réalisme le plus cru s'y manifester, et gagner progressivement du terrain.

Il est donc permis d'affirmer que l'invention de Lysistratos a eu son contrecoup dans la sculpture funéraire. L'histoire de l'art, au Moyen Âge et à la Renaissance, nous offre des exemples connus de semblables procédés. « Dès le XIII[e] siècle, écrit M. Émile Mâle, on eut l'idée de mouler les visages des morts. » L'artiste auquel est due la statue tombale de Philippe III, à Saint-Denis, avait certainement sous les yeux un masque funèbre dont il s'est servi sans le copier. Les effigies des rois de France du XIV[e] siècle « supposent des moulages de cire interprétés par des sculpteurs de talent[2] ». Les artistes italiens de la Renaissance perfectionnent ce procédé. On a souvent cité le passage où Vasari attribue à Andrea del Verrochio sinon l'invention, du moins une mise en pratique plus savante du moulage sur le vif. « Verrocchio avait l'habitude de faire des moulages d'après nature, pour avoir les formes de la nature plus commodément à sa disposition et pour pouvoir les imiter ; c'est ainsi qu'il avait moulé des mains, des pieds, des genoux, des jambes et des torses. Et ensuite on commença à faire des moulages d'après les cadavres ; c'est ainsi que l'on voit dans toutes les maisons de Florence, sur les cheminées, sur les portes, les fenêtres et les corniches, une infinité de portraits naturels et bien faits et qui semblent vivants[3] ». Courajod a commenté ce texte en citant de nombreux bustes florentins en marbre, en terre cuite et en bronze « dont le premier modèle a été fourni par un mou-

1. Benndorf, ouvr. cité, pl. I, [illegible] masque en bronze d'un vieillard, conservé au Musée d'Arezzo et datant du début de l'Empire. On a trouvé à Lyon, dans une tombe romaine, un moule en plâtre pris sur le visage d'une fillette, Claudia Victoria. H. Thédenat, [illegible] *Paris*, *Bulletin Monumental*, 1886, n° 2.
2. Émile Mâle, [illegible], p. [illegible]
3. Vasari, [illegible] III, p. [illegible]. Cf. Marcel Reymond, [illegible] Collection, [illegible]

lage de la tête¹ ». Ces mots s'appliquent exactement au buste de Smyrne. Les procédés familiers aux sculpteurs de Florence étaient donc connus de longue date des artistes grecs, et sans doute l'innovation attribuée à Lysistratos a dû



Phot. Jost …, Athènes.

Fig. 197. — Buste d'homme en marbre (Musée national d'Athènes).

Fig. 198. — Buste de femme en marbre (Musée national d'Athènes).

avoir, pour la sculpture funéraire antique, des conséquences analogues à celles qu'entraîna plus tard, pour l'art italien du xvᵉ siècle, la technique imaginée par Verrocchio.

Ainsi apparaît dans le portrait funéraire un caractère nouveau. On ne se

1. Courajod, *Mémoires de la Soc. des Antiquaires de France*, [illegible], p. [illegible]. Cf. E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, I, p. 291.

contente plus d'effigies conventionnelles : on cherche à conserver la physionomie individuelle des défunts. Les deux bustes de marbre du Musée d'Athènes que nous avons déjà mentionnés témoignent clairement de cette évolution[1] (fig. 197 et 198). Avec ses bandeaux réguliers, son visage au regard rêveur,



Phot. Alinari

FIG. 199. — Époux romains. Bustes en marbre (Rome, Vatican).

sans accent personnel, la tête de la morte rappelle encore à certains égards la tradition classique : celle de l'homme éveille au contraire l'idée d'un portrait réaliste : visage rasé, joues creuses, front sillonné de rides, chevelure aux mèches rudes et rebelles. Même réalisme dans deux têtes trouvées à Athènes, et provenant de médaillons en haut relief[2]. Les époux ont atteint l'âge de la

1. Cavvadias, *Catal.*, nos 304-305; Arndt-Bruckmann, *Griech. und röm. Portraits*, pl. 559.
2. *Collection Sabouroff*, pl. XLVI.

maturité et le sculpteur s'est attaché à rendre, avec un grand souci de la vérité, les chairs affaissées et les sillons qui cernent les coins des lèvres.

Si, dans la Grèce de l'époque impériale, le réalisme envahit la sculpture funéraire, c'est dans l'art romain qu'il triomphe le plus complètement. L'antique habitude de conserver les masques en cire des ancêtres, l'esprit positif de la race, le développement prodigieux que prend à Rome le portrait, tout contribue à créer des traditions très opposées à celles de l'idéalisme qui a si longtemps régné dans la sculpture funéraire de la Grèce. En ce genre, la sculpture romaine crée des œuvres incomparables[1]. L'art grec postérieur au Ier siècle de notre ère n'a rien produit qui puisse égaler les deux admirables bustes du Vatican représentant des époux romains[2] (fig. 199) : l'homme au visage glabre, ridé, au regard dur sous d'épais sourcils, physionomie sans noblesse de bourgeois avisé et soucieux de ses intérêts ; la femme, plus jeune, avec l'expression placide et soumise d'une bonne ménagère. L'âme de la vieille Rome républicaine revit dans ces effigies où éclate un si vif sentiment de la vérité, et qui nous apparaissent comme des chefs-d'œuvre du réalisme romain. Aussi bien, c'est à Rome qu'il nous faudrait chercher les types les plus achevés du portrait funéraire traités avec un sens aigu de la ressemblance individuelle. C'est là tout un chapitre nouveau de l'histoire de l'art. Mais le sujet dépasserait les limites que nous nous sommes assignées dans cette étude.

1. Voir l'étude consacrée aux portraits romains par Mrs Arthur Strong, *Roman Sculpture*, p. 347 et suivantes.

2. Helbig, *Führer*, I², n° 240. Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n° 267. Arndt-Bruckmann, *Griech. und röm. Porträts*, n° 210. Phot. Alinari, n° 6600.

CHAPITRE III

LES DÉFUNTS IDENTIFIÉS AVEC DES DIVINITÉS. LES HERMES

I. — LES TYPES DIVINS

Nous avons signalé, comme un des traits essentiels du culte des morts à l'époque hellénistique, l'importance croissante que prend l'idée d'héroïsation. Le mort, devenu héros, est élevé à une condition quasi-divine. De là à l'identifier avec un dieu, à lui en donner les attributs, il n'y a pas loin, et telle est, en effet, l'évolution qui s'accomplit. Elle ne se manifeste pas avant Alexandre, et c'est seulement dans les inscriptions postérieures au début du IIIe siècle qu'on en trouve la trace[1]. Aussi bien, c'est là une des conséquences de ce fait que nous avons déjà indiqué, à savoir l'extension aux défunts de condition moyenne des honneurs jadis réservés aux ancêtres des familles aristocratiques. Les personnages illustres, les princes grecs qui se sont partagé l'empire d'Alexandre, sont officiellement divinisés après leur mort. L'ami du roi de Macédoine, Héphaistion, est honoré d'un culte comme « dieu parèdre » d'Héphaistos[2]. Il est à peine besoin de rappeler la consécration des empereurs romains. Dès lors, pourquoi les morts héroïsés ne prendraient-ils pas une place modeste dans cet Olympe des défunts? A vrai dire, c'est d'abord sous le patronage d'un dieu qu'ils y sont introduits par la piété des survivants. La sculpture funéraire traduit cette idée en leur donnant les traits et les attributs de Dionysos ou d'Hermès. Même usage

1. Voir Deneken, *Lexikon* de Roscher, I, p. 2587 et suiv. [illegible] *Wiener Jahreshefte*, VIII, 1905, p. [illegible] et suivantes.
2. Diodore, XVII, 115, 6. Lucien, [illegible]

à Rome, où le mort est souvent associé à un dieu, et partage avec lui le culte dont il est l'objet. Un mari met la tombe de sa femme sous le patronage de Junon ou de Vénus[1], un autre consacre à la défunte un temple funéraire avec une statue en bronze de Vénus[2]. Mais il est des cas, surtout à partir du IIe siècle de l'époque impériale, où le mort est lui-même qualifié de dieu. « *Deae sanctae Primillae meae* », lit-on dans l'épitaphe d'une dame romaine[3]. Une inscription métrique, datant du temps des Flaviens, raconte la vision du poète à qui le mort est apparu sous une forme divine, lui disant : « Cesse de pleurer un dieu » (*Desine flere deum*)[4].

A n'en pas douter, ce courant d'idées a pris naissance dans la Grèce hellénistique. C'est en Grèce que nous trouvons, dès les premières années du IIIe siècle, sinon même à la fin du IVe, l'effigie funéraire du mort héroïsé sous les traits d'un dieu. Un des types les plus fréquemment adoptés est celui d'Hermès. A la tête de la série se place une statue du Musée d'Athènes, découverte en 1833 dans l'île d'Andros, à Palaeopoli, avec la statue de femme que nous avons décrite dans un chapitre précédent[5] (fig. 200 et 201). Les conditions de la découverte ne permettent pas de douter que les deux statues aient servi à la décoration d'un tombeau[6]. Hermès est représenté debout auprès d'un tronc d'arbre autour duquel s'enroule un serpent. Une courte chlamyde est jetée sur l'épaule gauche ; la main droite s'appuyait contre la hanche ; la gauche abaissée tenait le kérykéion ou caducée. La statue est une réplique d'un original célèbre d'où dérivent l'Hermès du Vatican jadis désigné sous le nom d'*Antinoüs du Belvédère*, celui qui a passé de la collection Farnèse au British Museum, et toute une série d'autres copies dont la liste est déjà fort longue[7]. Le grand nombre de ces

1. *Corpus inscr. latin.*, II, 6054.

2. *Corpus inscr. latin.*, XIV, 2793. Cf. Schröder, *Studien zu den Grabdenkmälern der römischen Kaiserzeit*, *Bonner Jahrbücher*, 108-9, 1902, p. 61 et suivantes.

3. Wilmanns, *Exempl. inscr. lat.*, 241.

4. *Corpus inscr. latin.*, VI, 21521.

5. Cavvadias, *Catal.*, nº 218. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, nº 1220. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler griech. und röm. Sculpt.*, nº 18. Cf. Percy Gardner, *Sculptured Tombs of Hellas*, p. 138, pl. VII. Le Bas-Reinach, *Voy. arch.*, p. 107, pl. 148.

6. Fiedler, *Reise durch alle Theile des Königreichs Griechenlands*, II, p. 292. Ross, *Inselreisen*, II, p. 16. Les renseignements recueillis par Fiedler semblent décisifs et contredisent l'opinion de Le Bas qui pense que les statues ont été trouvées dans une cachette, comme celles où ont été découvertes la Vénus de Milo et plusieurs statues antiques de Rome (*Rev. arch.*, 1846, p. 281). Cf. Le Bas-Reinach, *Voy. arch.*, p. 108-109.

7. Hermès du Vatican : Amelung, *Sculpt. des Vatican. Museums*, II, nº 53, pl. 12, avec la bibliographie. Hermès du British Museum : H. Smith, *Catalogue of Greek Sculpture*, III, nº 1599, pl. IV. Klein, *Praxiteles*, p. [illegible]. Pour la série des répliques connues du même type, voir : Koerte, *Athen. Mitth.*, III, 1878, p. 95. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 571 et suiv. Klein, *Praxiteles*, p. 390, note 1. Amelung, *Florentiner Antiken*, p. [illegible], et *Sculpt. des Vatican. Museums*, II, p. [illegible].

répliques atteste que l'original était une œuvre de maître, et, depuis la découverte de l'Hermès d'Olympie, on n'hésite guère à en faire honneur à un disciple de Praxitèle, sinon à Praxitèle lui-même[1]. On retrouve en effet dans l'Hermès d'Andros bien des caractères de style qui lui sont communs avec la statue d'Olympie, entre autres la pose du corps portant sur la jambe gauche, la saillie de la hanche, le rythme onduleux des lignes. Les analogies se poursuivent, si l'on considère la structure de la tête et le type du visage. La chevelure librement massée, avec une préoccupation évidente d'y mettre en pleine valeur les jeux d'ombre et de lumière, le front au mo-



Phot.

FIG. 200. — Hermès. Statue funéraire provenant d'Andros. H. 1m,96 (Musée national d'Athènes).

1. Cf. Klein, *Geschichte der griech. Kunst*, II, p. 266. Furtwaengler l'attribue à un des fils de Praxitèle, *Meisterwerke*, p. 571. Amelung y voit une œuvre de Praxitèle, exécutée vers la fin de sa carrière, et postérieure à l'Hermès d'Olympie, *Sculpt. des Vatican Museums*, II, p. [illegible].

dèle savant, mouvementé, et tout en nuances, les yeux enfoncés sous l'arcade sourcilière, tout cela évoque très directement le souvenir du marbre célèbre exhumé dans l'Héraion d'Olympie. Nous sommes, pour notre part, bien tenté de croire que l'original est sorti de l'atelier de Praxitèle. Quant à la date de la copie d'Andros, elle ne saurait être fixée avec certitude. Mais la qualité du travail nous autorise à la placer vers le début du IIIe siècle.



Phot. Alinari.

Fig. [illegible]. — Buste de l'Hermès d'Andros (Musée national d'Athènes).

L'auteur de la statue s'est donc borné au rôle de copiste, et c'est seulement par l'addition du serpent, attribut des divinités chthoniennes et des morts héroïsés, qu'il lui a prêté un caractère funéraire. Mais quelle signification prenait, pour les survivants qui avaient érigé le tombeau, cette figure d'Hermès groupée avec une figure de femme drapée, sur la sépulture d'un couple de défunts? Était-ce l'image du dieu Psychopompe, accompagnant Perséphone[1]? Personnifiait-elle au contraire le mort lui-même, héroïsé sous les traits d'Hermès Chthonios, un des dieux du monde infernal, auquel, dans nombre d'inscriptions thessaliennes, est consacré le tombeau[2]? La présence du serpent, emblème des morts héroïsés, nous permet d'accepter sans réserves cette interprétation.

1. L'hypothèse [illegible] est émise par Amelung, *Die Basis des Praxiteles*, p. [illegible].
2. [illegible] *M*[illegible] XI, 1886, p. [illegible] et suivantes.

L'exemple de la statue d'Andros n'est pas isolé. On a trouvé à Thasos, dans les ruines d'un hérôon, une autre réplique du même type d'Hermès[1]. Une troisième, provenant de Smyrne, présente, pour le type du visage les caractères d'un portrait[2]. C'est à un autre modèle que s'est adressé l'auteur de l'Hermès du Musée d'Athènes trouvé à Ægion, avec une statue de femme dont nous avons déjà étudié le type[3] (fig. 202, 203 et 204). Comme celui d'Andros, il décorait certainement un tombeau, et il a le même sens symbolique. Le mort, représenté sous les traits d'Hermès chthonien, est debout.



Fig. [illegible]. — Hermès. Statue funéraire provenant d'Ægion. H. [illegible]
(Musée national d'Athènes).

1. Conze, *Reise auf der Inseln des thrakisch. Meeres*, p. [illegible]; Koerte, *Athen. Mittheil.*, III, 1878, p. 95 et suiv.; Klein, *Praxiteles*, p. 390, note 1, nº 3.

2. Waldstein, *Journal of Hellen. Studies*, VII, 1886, p. [illegible] et suiv., pl. LXXI.

3. Cavvadias, *Catal.*, nº [illegible]; *Athen. Mittheil.*, III, 1878, p. [illegible], pl. V.

le poids du corps portant sur la jambe gauche, le bras droit tombant le long du flanc, tandis que l'autre, autour duquel s'enroule une légère chlamyde, pose sur le tronc d'arbre de soutien : la main tenait le kérykéion. Au vrai, le marbre d'Égion est une assez médiocre copie, exécutée à l'époque romaine, d'après une



Fig. [illegible] et [illegible]. — Tête de l'Hermès d'Égion. Profil et face (Musée national d'Athènes).

statue plus ancienne que nous connaissons par d'autres répliques. La meilleure est celle de la collection Lansdowne, à Londres ; d'autres se trouvent à Berlin, à Naples, et à Rome, au palais Colonna[1]. Les formes du corps, le rythme caractéristique déterminé par la pose des jambes, la structure de la tête, le travail de la chevelure détaillée en boucles courtes et serrées, permettent de croire que l'original appartient à la seconde moitié du v[e] siècle, et était l'œuvre d'un maître formé à l'école de Polyclète.

Grâce aux indices fournis par leur provenance, on peut, en toute certitude

1. [illegible]

attribuer un caractère funéraire aux statues d'Andros et d'Égion. D'autres, conservées dans nos musées, ont eu sans doute la même destination. Cette hypothèse a été émise au sujet d'un type d'Hermès dont une réplique, datant de l'époque romaine, a été trouvée à Atalanti, l'ancienne Aulis, et appartient au Musée d'Athènes[1]. Une autre, découverte à Milo, se trouve au Musée de Berlin ; elle porte la signature d'un sculpteur parien du Ier siècle de notre ère, Antiphanès fils de Thrasonydès[2]. A bien des égards, pour l'attitude, les attributs, le détail de la chlamyde jetée sur l'épaule gauche, on relève une certaine parenté entre l'Hermès d'Atalanti et ceux que nous venons d'étudier. L'original était une œuvre du IVe siècle, dérivée peut-être d'une conception polyclétéenne, mais exécutée par un sculpteur qui se rattachait à l'école de Lysippe. Que des copistes de l'époque romaine y aient cherché un modèle pour des portraits ou des statues tombales, c'est là une conjecture fort plausible, sans qu'aucun fait précis nous permette de la justifier. Remarquons seulement que l'usage d'ériger sur le tombeau l'effigie du mort héroïsé sous les traits d'Hermès ne s'est pas limité à la Grèce. Il a pénétré en Italie. La preuve est faite grâce à une statuette d'Hermès du Vatican, certainement funéraire, découverte à Rome dans la Vigna Moroni[3]. Le visage a tous les caractères d'un portrait. C'est d'ailleurs un fait bien connu que sur les stèles romaines le mort est plus d'une fois représenté en Mercure, coiffé du pétase à ailettes, tenant la bourse et le caducée[4].

Ce n'est pas uniquement avec un dieu des enfers, comme l'est Hermès Chthonios, que la sculpture funéraire identifie le défunt. Elle le représente sous l'apparence du dieu qui a mission de veiller sur son tombeau, ou simplement de celui auquel l'égale la piété des parents, pour mieux affirmer que la mort l'a élevé au dessus de l'humanité. Tantôt le mort prend la figure d'Hélios[5], tantôt il reçoit les attributs d'Apollon. Une statuette romaine du Musée des Offices, à Florence, montre un garçonnet héroïsé en *Apollino*, une couronne de laurier sur la tête, le carquois suspendu au tronc d'arbre de soutien, idée touchante et

1. Cavvadias, *Catal.*, n° 240. *Gaz. arch.*, II, 1876, pl. 22-23. Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, nos 635-636. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 505.

2. *Beschreib. der ant. Skulpt.*, n° 200. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 354. Pour les autres répliques, voir Klein, *Praxiteles*, p. 393 ; Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, p. 9. Klein (ouvr. cité, p. 393) admet que ce type d'Hermès a aussi trouvé sa place dans le culte des morts à l'époque hellénistique. Cf. Conze, *Sitzungsber. der Berliner Akad.*, 1884, XXVII, p. 622.

3. Salle en forme de Croix grecque, n° 561. Guattani, *Memorie Enciclopediche*, IV, p. 34 et suiv., fig. 1.

4. Schroeder, *Bonner Jahrbücher*, 1902, p. 64-65.

5. *Corpus inscr. graec.*, n° 6731.

naïve qui transforme le jeune mort en un enfant divin[1]. Parfois le défunt est assimilé à Heraclès, comme si la protection du héros devait lui assurer le repos dans l'immortalité. Sur un sarcophage du palais Farnèse, on voit représenté un couple d'époux. Le mort est couché sur la peau du lion néméen, son carquois à côté de lui[2]. Une statuette du Louvre montrant un enfant revêtu de la peau de lion, a peut-être servi à décorer un tombeau[3].

Le choix de certains types divins pour des effigies funéraires semble en effet impliquer une allusion aux félicités qui attendent le défunt dans la vie future. On sait quelle popularité acquièrent dans tout le monde antique, au début de l'époque impériale, des croyances nées en Thrace, et enseignées par la religion mystique de Dionysos. Elles promettent aux initiés après la mort une renaissance, une existence nouvelle, non pas dans le sombre royaume d'Hadès, mais sous un ciel lumineux, parmi les êtres mythologiques qui participent à la pompe bachique et forment le cortège du dieu. Une inscription de Thrace, une épitaphe en vers gravée sur le tombeau d'un enfant, traduit ces idées avec une singulière netteté. « Et toi cependant, renouvelé dans ton être, tu vis dans les Champs-Elysées... Maintenant, ou bien dans un pré en fleur, l'initiée marquée du sceau sacré t'agrège au troupeau de Bacchus, sous la forme d'un Satyre, ou les Naïades qui portent les corbeilles sacrées te réclament comme leur compagnon, pour conduire à la lueur des torches les processions solennelles[4] ». Ces promesses d'immortalité, les attributs bachiques sculptés sur des stèles romaines, tels que la grappe de raisin, en sont le gage visible[5]. Elles s'affirment mieux encore quand la statue tombale revêt le costume et l'apparence du dieu lui-même. Les textes et les monuments témoignent que ce genre d'effigie funéraire est en usage à l'époque romaine. Dans une inscription de Lerne, le mort est qualifié de Bacchos, et c'est en Bacchos que le représentaient deux statues votives érigées dans des sanctuaires[6]. Apulée parle d'une femme qui consacre un culte aux images de son mari défunt, figuré avec le costume du

1. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, n° 82, p. 57. Statuette analogue à Catajo, Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, V, n° 30. Cf. la stèle d'Ulpius Maternus au Vatican, où l'enfant est également figuré en Apollino. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, I, n° 83, p. [illegible]. De même, une fillette est représentée en Artémis. Museo Torlonia à Rome, Visconti, *Catal.*, n° 101.
2. Matz von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, n° 3411.
3. Froehner, *Notice*, n° 353. Furtwaengler, *Annali*, 1877, p. [illegible].
4. Heuzey, *Mission de Macédoine*, p. 129. Perdrizet, *Cultes et mythes du Pangée*, p. 96.
5. [illegible], p. 56.
6. Kaibel, *Epigrammata graeca*, n° 821.

dieu[1]. Sur le couvercle d'un sarcophage du Musée du Capitole est étendue la statue couchée d'un jeune mort, Saturninus. Le haut du corps est nu ; la tête est couronnée de pampres ; la main gauche tient une coupe. Une inscription en grec rappelle que ses parents l'ont fait représenter, dans son effigie tombale, comme « le fils de Dionysos[2] ».

Il est plus difficile de déterminer dans quel cas le type féminin drapé revêt un caractère divin. Au IVe siècle, nous l'avons vu, les statues de femmes enveloppées d'un manteau, avec une attitude de deuil, n'ont pas d'autre objet que de conserver l'image idéalisée et conventionnelle des défuntes. Mais, à l'époque hellénistique, le symbolisme dont nous trouvons la trace dans les types virils s'applique-t-il également aux types féminins ? Les statues groupées avec les Hermès d'Andros et d'Ægion représentent-elles les mortes héroïsées comme des déesses chthoniennes, sous les traits de Perséphoné ou de Déméter ? Ou bien encore est-ce à des Muses que les compagnes des Hermès sont assimilées[3] ? Il est possible qu'avec le temps ces types, créés pour des statues-portraits, aient pris une signification symbolique. L'hypothèse de Muses funéraires se justifierait par le fait que le culte de ces divinités est souvent associé à celui des défunts[4]. Pourtant, l'identification avec une divinité ne peut être admise avec certitude que lorsque des attributs l'indiquent clairement.

Le type de Déméter, par exemple, est un de ceux qui ne sauraient prêter à l'équivoque. De nombreuses statues de femmes drapées, ayant bien le caractère de portraits, tiennent d'une main les têtes de pavots qui figurent parmi les attributs de la déesse[5]. Une statue du Louvre, restaurée en Cérès, mais dont la main droite tenait certainement des pavots, reproduit le type de la *Pudicité*, si familier aux sculpteurs de stèles d'Asie Mineure[6]. Ne sommes-nous pas fondé à reconnaître ici une de ces statues funéraires romaines où la dé-

1. Apulée, *Metamorphoses*, 8, 7. Cf. Rohde, *Psyche*, II, p. 360.
2. Bottari et Foggini, *Museo Capitolino*, IV, 501. Kaibel, n° 705. Cf. R. von Schneider, *Wiener Jahreshefte*, VIII, 1905, p. 394.
3. S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, I, p. 82.
4. Pfuhl, *Arch. Jahrbuch*, XX, 1905, p. 83. Kaibel, *Epigr. graeca*, 781. Une statuette du Musée d'Athènes représente peut-être la morte en Muse. Von Sybel, *Sculpturen von Athen*, n° 435.
5. Cf. Kuhnert, *Jahrbücher für class. Philologie*, XIVe Suppl., 1885, p. 318. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, *Introd.*, p. 43.
6. *Catal. sommaire*, n° 930. Phot. Giraudon, n° 1148. La même hypothèse s'applique à d'autres statuettes identiques dans lesquelles on a proposé de reconnaître des statues funéraires. Kuhnert (art. cité, p. 318) a proposé cette conjecture pour les statues publiées par Clarac, pl. 929, 2371 ; pl. 965, 2483. Cf. Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberital.*, nos 135, 181, 203 et suivants.

funte prend les attributs de la déesse chthonienne? Nous savons d'ailleurs, par les stèles et les inscriptions de l'époque impériale, que l'identification de la morte avec une divinité est d'usage courant. Une stèle de Lowther-Castle montre une femme représentée sous les traits de Vénus, le buste nu, tenant une palme, et s'appuyant sur un pilier, avec une colombe à ses pieds[1]. Rappelons encore l'exemple de cette dame romaine qui, d'après le témoignage d'une inscription, avait pris soin de faire exécuter sa statue funéraire en triple exemplaire, avec les attributs de la Fortune, de Spes et de Vénus[2].

En résumé, les idées dont s'inspire le symbolisme romain ont pris naissance en Grèce. Ces images des défunts divinisés traduisent, sous leur forme la plus expressive, la croyance qui domine alors le culte funéraire, et prend plus de force à mesure que se répandent les religions mystiques et que l'âme antique est plus profondément travaillée par le besoin d'espérer l'immortalité dans une vie future; mais cette croyance est fort ancienne. L'art archaïque du VIe siècle s'en inspirait déjà en dressant sur les tombeaux des statues de *kouroi*, en représentant, sur les stèles laconiennes de Khrysapha ou sur les dalles sculptées du monument des Harpyies à Xanthos, les morts héroïsés et recevant, comme des divinités, les offrandes des survivants. Au Ve et au IVe siècle, la sculpture funéraire, suivant le mouvement général de l'art qui humanise les dieux et les rapproche des hommes, a également rapproché les morts et les vivants. On vient de voir comment, sous les successeurs d'Alexandre et au temps de l'Empire, elle se conforme aux exigences que crée le retour si marqué à la vieille idée d'héroïsation, et adapte à des besoins nouveaux les types divins que lui a légués la plastique des siècles antérieurs.

II. — LES HERMÈS

Si l'on examine les stèles d'Asie Mineure où est figurée la façade du temple-tombeau, on y observe très fréquemment, à côté de l'effigie du défunt, un hermès en forme de pilier tétragonal, se terminant par une tête dont le type varie[3]. Tantôt le visage est imberbe, et a l'apparence d'un portrait; tantôt la

1. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, n° 42. Pour le type funéraire d'Aphrodite appuyée sur un pilier, voir Bernoulli, *Aphrodite*, p. 127 et suivantes.
2. *Corpus inscr. lat.* VI, 15593-15594.
3. Pfuhl, *Arch. Jahrbuch*, XX, 1905, p. 76-84.

tête reproduit le type bien connu de l'Hermès archaïsant et barbu, comme on le voit dans une stèle du Louvre, provenant de Smyrne, figurée plus haut[1]. Ailleurs la tête est celle d'Héraclès. Quelquefois le défunt pose la main sur la



FIG. 205. — Le défunt près d'un hermès sur une stèle funéraire (Musée national d'Athènes).

tête de l'hermès et telle est son attitude sur une stèle de Rhénée appartenant au Musée d'Athènes[2] (fig. 205). Très répandu en Grèce pour la décoration des gymnases, des palestres, des habitations privées, ce genre de monument prend ici une signification nettement funéraire, et nous savons que dans certaines

1. Voir page 273, fig. 172.
2. Castriotis, *Glypta*, n° 131.

régions, en Thessalie par exemple, il constitue à lui seul la partie apparente de la sépulture[1]. On a souvent cité un texte décisif à cet égard. Une fable de Babrios, qui écrivait vers le milieu du IIe siècle avant notre ère, parle d'un hermès mis en vente par un « hermoglyphe », et qui peut être, suivant la volonté de l'acheteur, ou dédié à un dieu, ou placé sur un tombeau[2]. Une inscription d'Eubée prononce des imprécations contre le sacrilège qui oserait mutiler l'hermès placé sur le tombeau du jeune Amphiklès[3].



Phot. Inst. arch. Rome.

Fig. 206. — Hermès funéraire de Zénon d'Aphrodisias (Rome, Musée du Braccio Nuovo, Vatican).

Nous n'avons pas à revenir sur l'explication que nous avons donnée, dans un chapitre précédent, du rôle funéraire de l'hermès[4]. Il apparaît déjà à une époque fort ancienne. Image du dieu chthonien Hermès, signe apparent de la sépulture qu'il protège, qu'il limite, et dont il assure la possession au défunt, le pilier tétragonal est l'une des formes primitives du monument commémoratif érigé sur la sépulture. Ce qu'il importe de remarquer ici, c'est que l'hermès, lui aussi, se transforme sous l'influence des idées qui prêtent au mort héroïsé un caractère divin. Mais, dans ce cas, c'est le dieu qui cède la place au mort ; c'est de ce dernier que l'hermès reproduit les traits. Une inscription gravée sur un hermès funéraire ne laisse

1. Ludwig Curtius, *Die antike Herme*, p. 21-22.
2. Babrios, *Fab.* 30. Cf. Ross, *Arch. Aufsaetze*, I, p. 50-51.
3. Ἐφημ. ἀρχ., 1892, p. 173-177. On trouve une formule analogue, en latin, sur l'hermès funéraire d'une femme conservé dans la Galerie lapidaire du Vatican. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, I, p. 185, nº 54 C. « Quisquis hoc sustulerit aut laeserit, ultimus suorum moriatur. »
4. Voir pages 41-47.

point de doute à ce sujet ; elle le désigne très clairement comme un portrait[1]. D'autres hermès, sculptés sur les stèles, peuvent être interprétés de la même manière. N'est-ce pas là l'indice de préoccupations tout à fait semblables à celles qui dictent aux sculpteurs le choix du type d'Hermès pour les statues tombales ?



Phot. Faraglia, Rome.

FIG. 207. — Hermès (Rome, Musée du Braccio Nuovo, Vatican).

Cette conception prend plus de force encore à l'époque romaine, si l'on en juge par l'adoption d'un type emprunté à l'art grec du IVe siècle, celui qu'on peut appeler l'hermès à manteau. Le Musée du Braccio Nuovo, au Vatican, possède un hermès de marbre datant du IIe siècle de notre ère[2] (fig. 206). Il porte une inscription métrique, rappelant qu'il décorait, avec d'autres effigies analogues, le tombeau de famille du sculpteur Zénon, originaire de la ville carienne d'Aphrodisias. Zénon appartenait donc à ce groupe des sculpteurs d'Aphrodisias, dont les ateliers, très actifs aux premiers siècles de notre ère, alimentaient de statues et de copies d'œuvres célèbres le marché de Rome[3]. Ainsi qu'il était naturel, l'artiste avait orné de ses propres mains le tombeau où l'avaient précédé sa femme et ses fils ; l'inscription funéraire est suivie de sa signature. Œuvre

1. *Corpus inscr. attic.*, III, 1357. Cf. Kaibel, *Epigram. graeca*, n° 108. [illegible] Ἑρμῆς.
2. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, I, p. 158, n° 135, pl. 21. L. Curtius, ouvr. cité, p. 25, fig. 17. L'inscription est reproduite, *Inscr. graec. Sic. et Ital.*, 1627.
3. Voir notre *Hist. de la sculpt. grecque*, II, p. 677 et suiv. Loewy, *Inschriften griech. Bildhauer*, p. 257. Gauckler, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1908, p. 352.

purement décorative, d'une exécution médiocre, le marbre du Braccio Nuovo représente l'effigie tombale de Zénon sous la forme d'un hermès à base tétragonale, se terminant à la partie supérieure par un buste revêtu d'un manteau qui s'attache sur l'épaule droite. Le bras droit tombe librement ; le gauche, ramené sur la poitrine, est couvert par le vêtement. Si la tête, imberbe, garde un type conventionnel, les termes de l'inscription ne permettent pas de douter que le sculpteur ait eu l'intention de se représenter lui-même sous des traits idéalisés.

Dans la même galerie du Vatican sont conservés trois autres hermès analogues au précédent. Deux d'entre eux, trouvés à Ostie, d'un travail très lourd, offrent un type identique, celui d'un jeune homme drapé dans un manteau[1] (fig. 207). Faut-il, comme l'a proposé M. L. Curtius, les rattacher au monument de famille de Zénon, et y voir les autres hermès (εἰκόνας) mentionnés dans l'inscription[2] ? Si l'hypothèse est séduisante, elle ne s'appuie sur aucun fait décisif. Il reste néanmoins possible d'admettre que ces hermès ont eu également un caractère funéraire, et la même conjecture peut être admise pour un quatrième hermès du Vatican[2]. Ici, le personnage représenté est vêtu d'un chiton et d'un manteau, avec une nébride serrée à la taille par une ceinture. Si c'est là vraiment une effigie tombale, le sculpteur aurait prêté au défunt les attributs de Dionysos. Un hermès semblable, trouvé à Mélos dans le portique des Mystes, est l'image d'un hiérophante du dieu[3]. Tout au moins, les monuments sont assez nombreux pour que nous puissions en toute sécurité faire une place, dans la série des hermès funéraires, à un type très répandu au temps de l'Empire, celui du défunt représenté sous la forme d'un hermès à manteau.

1. Amelung, [illegible] pl. [illegible] ; cf. L. Curtius, ouvr. cité, p. [illegible], fig. 18, 19.
2. L. Curtius, ouvr. cité, p. [illegible], fig. [illegible].
3. Bosanquet, [illegible] XVIII, 1898, p. [illegible], fig. [illegible].

CHAPITRE IV

LES FIGURES ALLÉGORIQUES

I. — ÉROS, THANATOS ET HYPNOS

Dès l'époque archaïque, la sculpture funéraire grecque a fait une place, à côté des effigies des défunts, à des figures symboliques ou allégoriques, et leur a attribué le rôle soit de traduire l'idée de la mort dont elles apparaissent comme les démons, soit de protéger la sépulture, soit de personnifier le deuil des proches. Ainsi les sphinx sont des génies malfaisants qui enlèvent les âmes ; les Sirènes chantent le thrène funèbre ; les pleureuses gardent la tombe de leurs maîtres. Assurément, pendant la période qui nous occupe, tout souvenir de ces types anciens ne s'est pas effacé. Les sphinx et les Sirènes se montrent encore sur les stèles, comme *épithèmes* des piliers funéraires, et les Sirènes en terre cuite se trouvent en grand nombre dans les tombeaux de Myrina. Mais d'autres types les remplacent dans la statuaire tombale. Délaissant ces symboles vieillis, la sculpture se tourne vers d'autres conceptions plus conformes aux goûts du temps. C'est à des figures gracieuses, juvéniles ou enfantines, issues de créations allégoriques ou poétiques, qu'elle confie la mission de personnifier la mort sous des traits idéalisés. L'époque hellénistique et gréco-romaine manifeste une prédilection marquée pour les Éros funéraires, pour les images du sommeil et de la mort, et multiplie ces symboles de deuil dont la mélancolie est atténuée par l'élégance et, pour ainsi dire, par l'euphémisme de la forme.

Sur les sarcophages romains de l'époque impériale, on voit se répéter, jusqu'à en devenir banal, le type d'un Éros appuyé sur une torche renversée, les jambes croisées, la tête inclinée sur l'épaule, dans l'attitude de la rêverie ou

du sommeil (fig. 208). Il est le plus souvent reproduit symétriquement aux deux extrémités de la face principale. Mais en vertu d'une sorte de loi que nous avons déjà plus d'une fois constatée, le type traité en relief apparaît aussi dans les statues tombales, et tout porte à croire qu'il a d'abord pris forme dans la sculpture en ronde bosse.



[illegible] Rome.

Fig. 208. — Amour appuyé sur une torche. Cippe funéraire romain (Rome, Villa Borghese).

Une statue du Musée des Offices, à Florence, nous en montre en effet un exemple très caractéristique, si on la débarasse des restaurations malheureuses qui en faussent le sens[2] (fig. 209). C'est un adolescent ailé, dont le visage encore enfantin, à l'expression pensive, s'encadre entre de longs cheveux bouclés. Il est debout, les jambes croisées, la tête inclinée sur l'épaule gauche vers laquelle est ramené le bras droit. Les répliques sont assez nombreuses pour qu'on puisse en toute sécurité restituer, au lieu de l'arc, une torche renversée, la flamme touchant le sol[3].

1. Sarcophage d'Endymion, Glyptothèque Ny Carlsberg, Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, pl. II, 3 ; [illegible], Musée du Latran, Helbig, *Führer*, I, 698, Robert, ouvr. cité, III, pl. LX, 185 ; d'Endymion, Ny Carlsberg, Robert, ouvr. cité, III, pl. XIV, 49. Fragments de sarcophages au Vatican, Amelung, *Skulpt. des Vatican. Mus.* [illegible] pl. 104. Il est superflu de multiplier les exemples.

2. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, p. 54, n° 78. Phot. Alinari, 9065. Toute la partie inférieure [illegible] avec l'arc sont restaurées.

3. Nous nous bornerons à en citer quelques unes. Vatican, Musée Pio Clementino, Clarac-Reinach, pl. 762,

L'une d'elles, bien que mutilée, offre l'intérêt d'avoir été trouvée à Samos dans la nécropole de Tigani[1]. Bien que le travail un peu sec et le modelé poli à l'excès accusent la date de l'époque impériale, la statue de Florence ne nous en offre pas moins un bon spécimen de cet Éros à la torche qui a passé, à titre de figure accessoire, sur les sarcophages romains.

A n'en pas douter, le type a pris naissance dans l'art de la Grèce hellénistique. Les génies funèbres romains se rattachent, par une filiation directe, aux Éros que modelaient, pour être déposés dans les tombes, les coroplastes d'Asie Mineure. A Myrina, la nécropole a livré en grand nombre des petites figures d'enfants ailés, encapuchonnés dans leur manteau, et inclinant tristement la tête, comme les « pleurants » de nos tombeaux du XVIe siècle[2]

Phot. Alinari.

Fig. 209. — Éros funèbre (Florence, Musée des Offices).

1861. Oxford, *ibid.*, pl. 650 B, 1504 A. Louvre, *ibid.*, pl. 300, 862; Madrid, Hubner, *Ant. Bildwerke in Madrid*, n°s 70, 71. Cf. S. Reinach, *Répert. stat.*, II², p. 489, 6, 7, 8; p. 490, 1, 2, 3. Stephani, *Compte rendu pour 1868*, pl. III, 2. Cf. sur ce type, Furtwaengler, art. Eros, *Lexikon* de Roscher, p. 1369 et notre article *Cupido*, *Dict. des Antiquités grecques et romaines*.

1. Wiegand, *Athen. Mittheil.*, XXV, 1900, p. 200, n° 102.

2. Pottier et S. Reinach, *La nécropole de Myrina*, p. 150-152, et pl. XII. Mendel, *Catal. des figurines en terre cuite du Musée impérial ottoman*, n°s 2595-2634; Winter, *Typen der fig. Terrakotten*, II, p. 321, 4, p. 325, 1, 8.

(fig. 210). Quelle signification donner à ces Éros ? Ont-ils simplement mission de prolonger, auprès des défunts, le deuil de ceux qui les ont pleurés ? Ou bien est-ce là un souvenir d'une ancienne tradition, suivie par les peintres des lécythes blancs d'Athènes, qui prête à l'âme, à l'*eidôlon*, la forme d'une petite figure ailée[1] ? Nous croyons volontiers, avec M. Pottier, que ces Éros voilés, si souvent associés aux Sirènes plaintives, personnifient « les âmes des morts enfermés dans le tombeau ». Au reste, cette formule plastique, très souple, se prête à d'autres attributions. A la même époque, on voit apparaître un type différent, mais très nettement caractérisé, d'Éros funéraire, celui-là même que nous a conservé la statue de Florence, celui que les sculpteurs romains transporteront dans le décor des sarcophages. Une terre cuite de la Cyrénaïque, appartenant au Musée du Louvre, nous met sous les yeux un type également familier aux ateliers de Myrina : un Éros debout, les jambes croisées, s'appuyant sur une torche retournée vers la terre, symbole d'une vie humaine qui s'éteint[2] (fig. 211). Ainsi l'art trouve une conception toute nouvelle pour traduire l'amer regret de l'existence perdue, qui est le thème habituel des épigrammes funéraires à l'époque hellénistique. L'idée ne prend-elle pas plus de force encore, si celui qui pleure sur le défunt, désormais privé des joies de la vie, est précisément le dieu de l'amour ?



Fig. 210. — Éros funèbre. Terre cuite de Myrina (Musée du Louvre).

Dès lors, sous l'empire de l'évolution de sentiments dont témoignent ces récentes créations de l'art grec, la statuaire des tombeaux adopte, surtout à l'époque romaine, ces élégantes figures d'enfants ou de jeunes gens tenant la torche, dont les unes restent ailées, tandis que d'autres sont dépourvues d'ailes. On a proposé d'y reconnaître tantôt des Éros funéraires, tantôt des personnifi-

1. Pottier et S. Reinach, *Myrina*, p. 151.

2. Heuzey, *Figurines ant. de terre cuite*, pl. [illegible], n° 1 ; Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 15[illegible], fig. 47 ; Winter, ouvr. cité, II, p. 248, 1-7. Cf. à Myrina, Pottier et S. Reinach, *Myrina*, p. 185, fig. 47.

cations du génie de la Mort, Thanatos. En réalité les sculpteurs transforment facilement ces Éros en images de Thanatos. Les deux conceptions sont fort voisines, et le passage de l'une à l'autre se fait avec évidence dans un type souvent reproduit, qui doit être distingué de celui d'Éros appuyé sur sa torche.



Fig. 211. — Éros appuyé sur une torche. Terre cuite de la Cyrénaïque (Musée du Louvre).

La Galerie des Candélabres, au Vatican, possède une statuette de travail médiocre, représentant un adolescent sans ailes, debout, la tête inclinée, tenant une torche abaissée au-dessus d'un autel où brûle la flamme[1]. C'est le même geste et le même attribut qu'il convient de restituer à une statue de type identique, découverte sur l'Esquilin, et transportée au Capitole, dans le Palais des Conservateurs[2] (fig. 212). Si l'on supprime la lyre moderne, qui le transforme en Apollon, si l'on replace dans la main droite, au lieu du plectre, la torche renversée dont l'extrémité subsiste, et un arc dans la main gauche, comme l'indique le carquois attaché au tronc d'arbre de soutien, la statue redevient ce qu'elle était sans doute, un génie de la Mort, semblable au précédent. Les deux statues représentaient Thanatos, caractérisé par l'absence d'ailes[3], tenant une torche abaissée au-dessus d'un petit autel, non

1. Helbig, *Führer*, I², n° 399. Gerhard, *Ant. Bildwerke*, pl. 55, 1. S. Reinach, *Répert. stat.*, II², p. 488, 1. Sur les statues de ce type, voir Furtwaengler, *Bullettino dell' Inst.*, 1877, p. 151 et suiv. et *Meisterwerke*, p. 540 et suivantes.

2. Helbig, *Führer*, I², n° 586. Cf. *Bullettino della Commissione arch. di Roma*, V, 1877, p. 135-145, pl. XVI-XVII. Phot. Alinari, 6029.

3. Les ailes manquent également dans une réplique de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Kieseritzky, *Sculpt. ant. de l'Ermitage* (en russe), n° 353. S. Reinach, *Répert. stat.*, III, p. 142, 10.



Phot. Alinari.

Fig. [illegible]. — Statue d'Éros, restaurée en Apollon (Rome), Musée du Capitole.

point pour l'éteindre, mais pour allumer le feu en vue du sacrifice funèbre offert au défunt, consacré comme un héros entrant dans l'immortalité.

A vrai dire, ce type n'a pas été créé pour figurer Thanatos. C'est en dépouillant de ses ailes une statue d'Éros, connue par de nombreuses copies, que les auteurs des deux marbres du Vatican et du Capitole en ont fait un génie de la Mort, un Thanatos suivant la formule romaine[1]. Le type original a servi de modèle dans une longue série de statues. En tête se place un torse bien souvent reproduit et commenté, celui de l'Éros trouvé à Centocelle sur la voie Labicane, et conservé au Vatican dans la Galerie des statues[2] (fig. 213). Les traces des ailes étant très apparentes aux épaules, c'est bien le nom d'Éros qui lui convient. On complète aisément l'attitude et les attributs de l'original à l'aide d'une autre ré-

1. On sait que l'art grec représente Thanatos ailé, témoin la colonne sculptée d'Éphèse, où il figure armé d'une épée (A. H. Smith, *Catal. of Sculpt. British Museum*, II, n° 1206).

2. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, II, n° [illegible], p. 408, pl. 75 (avec la bibliographie complète).

plique appartenant au Musée de Naples[1]. La main gauche tenait l'arc ; pour la main droite, il est difficile de décider si elle restait vide, comme dans une réplique de Pawlowsk, en Russie[2], ou si elle tenait une flèche. L'Éros de Centocelle est donc une copie un peu froide, exécutée vers le IIe siècle de notre ère, d'après un original grec[3]. Il est très vraisemblable qu'elle était destinée à un tombeau[4].



Phot. Alinari

Fig. 213. — Éros. Torse trouvé à Centocelle (Rome, Musée du Vatican).

Quant à l'original, c'est certainement comme un Éros qu'il a été conçu. Mais à quelle date, et par quel maître ? Furtwaengler a désigné comme le prototype de ces nombreuses répliques une œuvre célèbre de Praxitèle, l'Éros de Thespies, et cette hypothèse a

1. *Guida del Museo nazionale di Napoli*, p. 80, n° 276 ; Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 540, fig. 100.
2. Stephani, *Die Antikensammlung zu Pawlowsk*, *Mémoires de l'Acad. de Saint-Pétersbourg*, XVIII, 4, p. 8.
3. On ne saurait admettre avec M. Wolters (*Gipsabgüsse*, n° 1578) que l'original date du temps d'Hadrien. Cf. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, II, p. 41.
4. Helbig y reconnaît Thanatos, *Führer*, I², p. 109, n° 189.

trouvé faveur [1]. Toutefois l'identification a été contestée, et elle devient en effet suspecte si l'on tient compte de certains indices significatifs tels que le rythme polyclétéen de la figure, et l'absence de tout caractère praxitélien dans les traits du visage [2]. L'original était peut-être un bronze datant des premières années du IVᵉ siècle, exécuté par un maître de la jeune école argienne, encore imbu des enseignements de Polyclète.

Au reste, le souvenir des œuvres praxitéliennes n'est pas resté étranger aux sculpteurs de l'époque romaine en quête de modèles pour des statues tombales, Éros ou Thanatos. Nous en trouvons la preuve dans la statue dite du Sommeil, trouvée à Tivoli, et conservée dans la Galerie des Candélabres du Vatican [3] (fig. 214). C'est un jeune homme qui s'appuie nonchalamment sur un tronc d'arbre et abaisse vers un petit autel placé à ses pieds la flamme d'une torche. Cet attribut est dû à une restauration, mais il est justifié par la présence de l'autel, en grande partie antique. Si l'on considère la pose du corps, on y reconnaîtra, mais avec un mouvement inverse, le rythme et l'attitude du *Satyre* accoudé de Praxitèle. Quant au nom qui convient à cette statue, il n'y a guère lieu d'hésiter ; c'est une variante du type de Thanatos. La tête, dont les yeux sont clos, est une restauration moderne, certainement erronée. Le génie funèbre devait au contraire diriger son regard vers la flamme de sa torche.

On ne saurait séparer de cette série de statues tombales un groupe célèbre dont l'interprétation, très controversée, reste encore obscure. Nous voulons parler du groupe, jadis conservé à Rome dans les jardins Ludovisi, qui a passé en Espagne, d'abord au château de San Ildefonso, puis au Musée du Prado, à Madrid [4] (fig. 215). Pour en prendre une idée exacte, il faut supprimer les restaurations conjecturales qui en faussent le sens : dans la figure de droite, la torche que le personnage abaisse derrière son épaule ; dans celle de gauche, la tête, antique assurément, mais étrangère à la statue et qui est une tête d'Antinoüs, et le bras gauche avec la main tenant une petite phiale [5]. Il reste dès

1. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 543. Cf. Perrot, *Praxitèle*, p. 56. J'ai aussi adopté cette opinion, *Sculpt. grecque*, II, p. 267. Mais j'ai, depuis, formulé des réserves, *Scopas et Praxitèle*, p. 76.

2. Cf. S. Reinach, *Têtes antiques*, p. 167-168, pl. 209. Klein, *Praxiteles*, p. 233. Amelung, ouvr. cité, p. 41.

3. Helbig, *Führer*, I², nº 400. Visconti, *Museo Pio-Clementino*, I, 28. Furtwaengler, *Bullettino dell' Inst.*, 1877, p. 156-157.

4. Hübner, *Die ant. Bildwerke in Madrid*, p. 73, nº 67 (avec la bibliographie ancienne). Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, nº 1665. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, nº 308. Cf. notre *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 668, fig. [illegible]. Klein, *Gesch. der griech. Kunst*, III, p. 343. Mahler, *Polyklet und seine Schule*, p. 134.

5. Sur les parties restaurées, voir E. Bethe, *Arch. Jahrb.*, VIII, 1893, *Arch. Anzeiger*, p. 8.



Fig. [illegible]4. — Thanatos (Rome, Vatican, Galerie des Candélabres).

lors un groupe de deux jeunes gens, dont l'un dirige la flamme d'une torche vers un autel, tandis que l'autre s'appuie sur son compagnon avec un geste d'intimité quasi-fraternelle. Près de la figure de droite, une statuette archaïsante de divinité féminine se dresse sur une base. D'une élégance correcte et un peu froide, cette œuvre, exécutée vers le Ier siècle de notre ère, est due à un artiste éclectique, à un praticien habile, moins capable d'inventer que de combiner adroitement des motifs créés par les anciens maîtres grecs. Ici, nous reconnaissons facilement les modèles. La figure de droite est une adaptation du *Doryphore* de Polyclète ; celle de gauche offre un rythme praxitélien, bien connu par l'*Apollon Sauroctone*.

Mais quelle est la signification du groupe ? La tête d'Antinoüs étant rapportée, il faut renoncer à y chercher une allusion à la mort du favori d'Hadrien. Nous ne croyons pas non plus qu'on puisse songer à Hyménée, consacrant un jeune homme à la mort avec la torche funéraire (*fax feralis*), ni à Hermès Psychopompe accompagnant un défunt et posant la main sur son épaule[1]. Dans ces deux génies qui semblent être des frères jumeaux, nous reconnaissons, pour notre part, les fils de la Nuit, Hypnos et Thanatos, et les gestes, les nuances d'attitude que le sculpteur leur a prêtés nous paraissent tout à fait d'accord avec cette interprétation[2]. Faut-il rappeler que l'ancienne tradition poétique fait du Sommeil le frère de la Mort et attribue à Thanatos « une âme de fer, un cœur d'airain, inaccessible à la pitié », tandis qu'Hypnos « est plein de douceur pour les mortels[3] » ? Est-il besoin d'ajouter que les peintres des lécythes blancs attiques à sujets funéraires les associent fréquemment dans la scène de la *déposition au tombeau*, et soulignent, par les traits de la physionomie, ces différences de caractère ? Thanatos a l'aspect sombre, la chevelure hirsute ; Hypnos est un génie bienveillant, au visage gracieux et doux. N'est-ce pas en s'inspirant de cette tradition que l'artiste a représenté Thanatos abaissant sa torche d'un geste inflexible, tandis qu'Hypnos, avec une attitude plus abandonnée, semble ému de compassion pour la destinée du mort[4] ? Si cette interprétation

1. L'interprétation de la figure de droite comme celle d'Hyménée avait été proposée par Furtwaengler, *Bullettino dell' Inst.*, 1877, p. 154 et suiv. Le même savant a émis depuis l'hypothèse qu'elle pourrait représenter Hermès Psychopompe, *Abhandl. der bayer. Akademie*, XXII, 1902, p. 104.

2. C'est celle qu'avait déjà suggérée Welcker, *Alte Denkmäler*, I, p. 375. Cf. Kuhnert, *Jahrbücher für class. Philologie*, XIVe Suppl., 1885, p. 312.

3. Hésiode, *Théogonie*, vers 763 et suiv. Cf. Robert, *Thanatos*, *39e Programm zum Winckelmannsfeste*, 1879, p. 6. Pottier, *Lécythes blancs attiques*, p. [illegible] et suivantes.

4. Il est très légitime de replacer dans sa main droite des têtes de pavots.



Phot. Anderson

Fig. 215. — Le groupe de San Ildefonso (Madrid, Musée du Prado).



Fig. [illegible]. — Hypnos (Madrid, Musée du Prado).

est juste, le groupe de San Ildefonso n'est point isolé parmi les monuments que nous avons passés en revue, et, comme eux, il traduit une idée symbolique dont il faut chercher l'origine dans la poésie et dans les croyances funéraires de la Grèce.

S'il est une pensée familière à l'antiquité, jusqu'à devenir un lieu commun, c'est que la mort est un sommeil sans fin. Dans l'*Apologie* de Platon, Socrate considère comme une hypothèse possible que « la mort soit une extinction du sentiment, et qu'elle ressemble au sommeil de celui qui dort sans rien voir, même en songe »[1]. Cette pensée, on la trouve bien souvent exprimée dans les épigrammes funéraires. La nuit du tombeau « délivre le corps de ses maux »; elle « lui apporte, par l'ordre des Moires, grâce à un doux sommeil, les présents de l'oubli[2] ». Celui qui gît sous la pierre « jouit du sommeil sans réveil des défunts[3] ». Les sculpteurs romains traduisent cette conception de

1. Platon, *Apologie de Socrate*, XXXII.
2. Kaibel, *Epigrammata graeca* [illegible] n° 559.
3. [illegible] XIX [illegible] p. [illegible]

la destinée future en faisant figurer sur les stèles l'image du dieu du Sommeil, Hypnos[1].

La statuaire tombale a-t-elle suivi la même inspiration, et, suivant un procédé courant dans l'art gréco-romain, des copistes ont-ils utilisé, pour décorer des sépultures, les types d'Hypnos créés par l'art de l'époque classique? Certains indices permettent tout au moins de croire que la représentation du dieu du Sommeil a trouvé sa place parmi les figures allégoriques sculptées pour les tombeaux. Nous avons étudié plus haut un type dont nous avons reconnu le caractère funéraire, celui du prétendu *Narcisse*[2]. Une réplique de Carlsruhe le montre transformé en Hypnos par l'insertion, dans la chevelure, de courtes ailes d'oiseau dont l'une est intacte[3]. Le grand nombre des copies connues nous a paru justifier l'hypothèse d'une destination funéraire; cette particularité de la réplique de Carlsruhe lui donne encore plus de force. Peut-être est-il permis de formuler une conjecture analogue au sujet d'un type d'Hypnos créé, au temps de Praxitèle, par un maître attique, et qui nous est conservé par une belle statue du Musée du Prado, à Madrid[4] (fig. 216). Il est superflu de décrire longuement une œuvre souvent étudiée, que des répliques nombreuses nous aident à restituer. Hypnos, sous les traits d'un jeune homme au visage empreint d'une extrême douceur, les ailettes aux tempes, s'avance d'un pas large et régulier à la surface de la terre, tenant de la main gauche un pavot et de la droite la corne d'abondance d'où il verse sur les hommes le suc bienfaisant qui endort leurs douleurs. L'original de cette œuvre charmante, popularisée par tant de petits bronzes, a-t-il été exécuté pour une statue de culte[5]? Nous l'ignorons. Mais il est fort possible que l'art gréco-romain lui ait donné une destination funéraire[6]. Comment traduire, sous une forme plus séduisante et plus poétique, une idée que répètent à l'envi les auteurs des épigrammes gravées sur la pierre des tombeaux?

1. Vatican. Cippe de Claudius Philetus. *Arch. Zeitung*, 1860, pl. 141. [illegible] Clara Fabella. Froehner, *Notice*, n° 495. Cf. Klein, *Praxiteles*, p. 157.

2. Voir page [illegible], fig. 70.

3. Winnefeld, *Hypnos*, p. 28 et suiv., pl. I, II.

4. Arndt-Bruckmann, *Denkmäler* [illegible], n° 520, Notice de M. Arndt avec la bibliographie complète. Pour les répliques, voir Winnefeld, *Hypnos*, p. 8. Klein, *Praxiteles*, p. 156, 157.

5. C'est l'hypothèse de Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 646.

6. Cf. Kuhnert, *Jahrbücher* [illegible] *Philologie*, XIV, Suppl., 1885, p. 310.

II. — LE TYPE D'ÉROS ENDORMI

La conception de la mort comme un sommeil éternel n'exclut pas celle de la destinée bienheureuse réservée à l'âme immortelle. La promesse d'une vie future, avec la quiétude profonde que donne le repos de la tombe, telle est l'espérance consolante dont se berce l'âme antique au déclin de l'hellénisme. Elle trouve une expression dans une jolie formule d'art empruntée à la Grèce hellénistique par le symbolisme romain, et qui semble convenir surtout pour les tombeaux d'enfants. Tous les Musées d'Europe possèdent des répliques d'un type fréquemment reproduit, au point d'en devenir banal, celui d'un Éros enfant, couché sur un rocher, ayant auprès de lui des attributs variés, une torche, une tête de pavot, ou une massue[1].

Si nous savons, par des témoignages précis, que des statues de ce genre ont servi à décorer des tombeaux[2], le type n'a point été créé pour une destination funéraire. L'art hellénistique a enrichi la plastique d'une donnée nouvelle, dont il a souvent tiré un parti décoratif, celle des figures couchées dans l'attitude du sommeil. Il est à peine besoin de rappeler les nombreuses statues de Nymphes, de Satyres, d'Hermaphrodites, relevant de cette inspiration. On reconnaît sans peine un sujet de pure fantaisie dans le type d'Éros couché et endormi, ayant auprès de lui ses armes habituelles, l'arc et les flèches[3], vrai motif de genre, d'une grâce souriante, inventé sans doute pour la décoration d'une rocaille ou d'une source aménagée dans un parc. Une épigramme de l'*Anthologie* décrit en effet un Éros dormant près d'une fontaine qu'alimente un filet d'eau sortant de l'outre d'un Satyre[4]. Telle était la destination d'une statue d'Éros du British Museum, provenant de Tarse[5] (fig. 217). Le petit dieu, sous les traits d'un enfant, est couché sur un rocher ; le bras qui soutient la tête est appuyé sur une amphore dont le goulot servait de conduit. C'est bien

1. Pour la liste [illegible] de ce type, voir Stephani, *Compte rendu* [illegible] 1877, p. 10 et suiv.; Furtwaengler, [illegible] 1877, p. 191 et suiv.; Benndorf et Schoene, *Ant. Bildwerke des Lateran. Mus.*, n° 370; Furtwaengler, [illegible] de Roscher, p. 1369-1370. Cf. notre article *Cupido*, *Dict. des Antiq. grecques et romaines*.
2. [illegible] *Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, LII, 1872, p. 100 et suivantes.
3. Par exemple au Vatican, Museo Chiaramonti. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, I, n° 483, pl. 66.
4. *Anthologie*, IX, 826.
5. [illegible] III, n° 1678. Cf. au Musée du Louvre un Éros endormi dans une vasque de fontaine, [illegible] S. Reinach, *Répertoire*, II, p. [illegible]

là un sujet de genre, créé pour égayer les yeux dans le décor pittoresque d'un jardin. Ailleurs, le sculpteur transforme ce motif en une allégorie, et en relève la saveur par une de ces piquantes antithèses chères à la poésie alexandrine. C'est alors Éros-Hypnos, muni d'ailettes aux tempes, couché sur un lion, comme pour le dompter par la force invincible du sommeil[1].



Phot. Mansell

Fig. 217. — Amour endormi. Décor de fontaine (British Museum).

Mais, dans d'autres séries du même type, les attributs changent, et l'on voit se manifester l'évolution qui transforme le simple motif de genre en une allégorie funéraire. Une nombreuse catégorie de monuments montre Éros endormi, le plus souvent couché sur une peau de lion et tenant d'une main les têtes de pavots, l'attribut habituel d'Hypnos. Près de lui est la torche, emblème de l'Éros funéraire et de Thanatos. Très fréquemment, un lézard courant sur le rocher s'approche sans défiance du dormeur, rassuré par son immobilité[2]. La

1. Musée du Latran, Benndorf et Schoene, *Bildw. des Lateran. Mus.*, nº 176. Dresde, Hettner, nº 375. Clarac, pl. 761, nº 1861.

2. Exemplaires à Berlin, *Beschreib. der ant. Skulpt.*, nos 143, 149. S. Reinach, *Répert. stat.*, II², p. [illegible]. Éros-Hypnos avec les pavots, Furtwaengler, *Collection Somzée*, p. 38, fig. 51, et *Bullettino com. di Roma*, 1877, p. 121 et suivantes.

présence de la torche ne laisse pas de doute sur la destination funéraire de ces statues. Aussi bien, les sculpteurs gréco-romains n'ont fait que s'inspirer d'un thème dont l'invention appartient à l'art hellénistique. Il en est des Amours endormis comme des Amours appuyés sur leur torche : les prototypes sont dus aux coroplastes d'Asie Mineure. Une terre cuite de Myrina montre un Éros couché sur un rocher que recouvre une draperie, et tenant une torche abaissée



Phot. Mansell

Fig. 248. — Amour endormi (British Museum).

vers le sol[1]. Or, on peut sans hésiter attribuer à cette figurine un sens funéraire, et il faut y voir comme la première esquisse d'un type adopté avec tant de faveur par l'art de l'époque impériale.

Dans un grand nombre de ces statues, c'est une peau de lion qui amortit le contact entre les aspérités du rocher et les chairs délicates du dormeur. Tel est le cas dans un joli exemplaire du Musée archéologique de Turin, où le jeune dieu sommeille, avec une pose pleine d'abandon[2]. Nous voyons donc apparaître un des attributs d'Héraclès, à savoir la peau du lion néméen. L'assimilation de l'enfant ailé avec le héros devient encore plus précise, lorsque le sculpteur figure une massue posée sur le sol à son côté. Les exemplaires de ce type abondent[3].

1. Pottier et S. Reinach, *La nécropole de Myrina*, p. 386, fig. 48.

2. Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberitalien*, IV, n° 78. Cf. n° 84. Réplique à Vienne, Clarac-Reinach, pl. 644, n° 147[illegible].

3. Clarac-Reinach, pl. 644, n° 1474, 1474 A ; S. Reinach, *Répert. stat.*, II², p. 400, 5, pl. 8. Exemplaires à Berlin, *Beschreibung der ant. Skulpt.*, n° 145, 146, 147. Le Louvre en possède un exemplaire provenant de Tralles [illegible] Magnésie du Méandre) et un autre provenant de Syrie, *Catal. sommaire*, n° 1841 (Salle de Milet).

Nous en empruntons un bon spécimen au British Museum[1] (fig. 218). Éros, un *putto* joufflu, aux formes potelées, dort d'un sommeil paisible, à côté de sa massue, tandis qu'à ses pieds frétille un lézard. On ne saurait songer ici à l'allégorie bien connue d'Éros désarmant Héraclès, ni voir dans la massue un trophée de victoire auprès duquel il se repose. Celle qui gît sur le sol n'est point l'arme énorme et pesante du héros que le petit dieu lui aurait dérobée : c'est une massue d'enfant, proportionnée à sa taille. Dès lors, le sens de la représentation devient évident. Nous avons sous les yeux un Éros-Héraclès, assimilé au héros grec tueur de monstres.

Quelle signification prend une telle figure, lorsque, revêtant un caractère funéraire, elle est placée sur un tombeau d'enfant ? En réalité, elle répond à des idées dont nous avons déjà trouvé l'expression dans les effigies des défunts représentés avec les attributs d'une divinité. L'enfant mort est identifié avec Éros-Héraclès, et, comme le héros dont le jeune dieu a pris l'arme et l'équipement, il est promis à l'immortalité. Nous retrouvons donc là une conception bien connue, celle de l'héroïsation. Elle s'affirme à nouveau dans ces effigies enfantines, nées d'une simple allégorie, et transformées en Amours funéraires pour devenir ensuite, grâce à la fusion de deux idées pourtant assez distinctes, à la fois l'image du sommeil éternel, et la garantie de la vie bienheureuse qui attend le jeune mort au delà du tombeau.

1. *Catal. of Sculpt.*, III, 1677 ; *Ancient Marbles*, XI, pl. 37.

CHAPITRE V

LES FIGURES COUCHÉES

LES « GISANTS » ET LES « DORMANTS »

L'art antique a connu deux conceptions qui se manifestent également dans la sculpture funéraire du Moyen Age et de la Renaissance, celle de l'effigie du défunt à demi couché sur le tombeau, et celle du « gisant » étendu dans l'immobilité du repos ou du sommeil. Ce n'est pas en Grèce, au moins avant l'époque impériale, qu'il en faut chercher des exemples dans les statues tombales. La première a été surtout familière à l'Étrurie qui l'a transmise à l'art romain. La seconde a pris naissance dans des pays qui ne sont pas grecs : c'est en Phénicie qu'elle s'est développée, et c'est de là, sans doute, qu'elle a pénétré en Italie. Mais si l'art grec ne les a pas traitées pour son propre compte, il a tout au moins suggéré le motif de l'une, et contribué à donner à l'autre sa forme la plus achevée. On y retrouve son inspiration et souvent sa marque personnelle. Il nous a donc paru que nous restions dans les limites de notre sujet en étudiant ces types de statues funéraires, qui n'apparaissent pas dans les nécropoles hellénistiques avant le second siècle de notre ère, mais dont la Grèce a parfois fourni les modèles grâce à ses bas-reliefs et à ses terres cuites, ou qu'elle a perfectionnés, pour une clientèle étrangère, par la main de ses artistes.

I. — LES STATUES DEMI-COUCHÉES

C'est un fait bien connu que l'image du défunt à demi couché sur un lit de banquet trouve de bonne heure sa place dans le symbolisme funéraire des

Grecs. Pour nous borner ici à l'essentiel, nous rappellerons que ces représentations traduisent l'antique croyance à la nature supérieure des morts héroïsés. Les ancêtres défunts sont assimilés aux dieux du monde infernal, à Hadès et à Perséphoné ; on leur voue un culte funéraire qui comporte des offrandes sous la forme de mets et de boissons. Si, dans certains monuments archaïques, comme les bas-reliefs laconiens de Khrysapha[1], le couple héroïsé est figuré



FIG. 219. — Groupe en pierre calcaire trouvé à Chypre. H. 0m,11; L. 0m,15 (Musée du Louvre.)

trônant et recevant l'hommage et les dons des survivants, on voit apparaître également une formule d'art où l'idée du banquet servi aux défunts est très clairement exprimée. Suivant l'usage grec, adopté tout d'abord par les Ioniens d'Asie Mineure, le mort est à demi couché sur une *kliné*, ou lit de banquet, et sa femme est assise près de lui[2]. Il en est de même dans les terres cuites votives, et l'on retrouve des types identiques à Chypre, où ils ont pénétré sous l'influence de l'art ionien. Un petit groupe chypriote du Louvre, en pierre calcaire, montre le mort demi-couché, tandis que sa femme assise se tourne vers

1. Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, pl. I.

2. Un des plus anciens et des plus remarquables exemples est une stèle funéraire de Thasos, conservée au Musée impérial ottoman (S. Reinach, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1908, p. 478; G. Mendel, *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 juin 1910, p. 401 et suiv.). Elle date de 460 environ. Pour les terres cuites, voir Winter, *Typen der figürl. Terrakotten*, I, p. 19[illegible], n° 1, [illegible].

lui avec un geste affectueux[1] (fig. 219). Plus fréquemment, le sujet se réduit à une seule figure, celle de l'homme tenant à la main un vase à boire, corne ou canthare ; les nécropoles archaïques de Samos et de Rhodes ont livré des terres cuites conformes à ce dernier type[2]. Ce qui contribue d'ailleurs à le propager, c'est qu'il n'est pas exclusivement réservé pour la représentation des défunts. Il convient également aux divinités chthoniennes, témoin les terres cuites découvertes près de Thèbes, dans le sanctuaire des Cabires, et dont notre figure ci-jointe reproduit un exemplaire[3] (fig. 220). Nous n'avons pas à suivre en détail l'histoire de ce type, dont les monuments attestent la diffusion en Grèce et en Italie, ni à nous arrêter aux variantes qu'il comporte dans les bas-reliefs attiques représentant la scène bien connue dite du banquet funèbre[4].



Fig. 220. — Terre cuite provenant du Cabirion de Thèbes (Musée national d'Athènes).

Il y a lieu toutefois, pour l'objet de notre étude, de relever un fait essentiel. Si familier qu'il soit aux coroplastes et aux sculpteurs de bas-reliefs, et bien qu'à l'époque hellénistique il ait conquis sa place dans les stèles funéraires proprement dites, ce sujet n'a jamais été traité en Grèce, au moins avant l'époque romaine, dans un groupe ou dans une statue de tombeau. La raison en est simple. Ces figures demi-couchées exigent une base allongée, rappelant la forme du lit, telle que peut être le couvercle d'un sarcophage. Or, avec sa structure

1. Salle X, nº d'inventaire XM, 554.

2. Winter, ouvr. cité, I, p. 191, nº 2.

3. *Athen. Mittheil.*, XV, 1890, p. 358. On connaît également la riche série de terres cuites trouvées à Tarente, montrant des personnages couchés, richement parés de diadèmes et de fleurs. Winter, ouvr. cité, I, p. 198-202.

4. Ces bas-reliefs ont fait l'objet de nombreux travaux. Nous citerons notamment : Furtwaengler, *Collect. Sabouroff, Introduction*, p. 28 et suiv. ; Percy Gardner, *Journal of Hellen. Stud.*, V, 1884, p. 105 et suiv. ; Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, X, 1886, p. 315 et suivantes. La bibliographie de la question est donnée par S. Reinach, Le Bas-Reinach, *Voy. arch.*, p. 72.

architecturale, le sarcophage grec ne saurait offrir un support de cette nature[1]. Le plus ancien sarcophage de marbre que nous connaissions pour la Grèce a été trouvé à Samos, et date du vi[e] siècle[2]. Il accuse déjà la préoccupation, qui restera constante en Grèce, de rappeler, dans la forme et le décor de la cuve, l'architecture du temple. Les colonnes ioniques engagées sur les quatre faces, la corniche, le toit à double pente, les frontons avec leurs acrotères, tout éveille l'idée d'un temple ionique en réduction. Et les sarcophages grecs du iv[e] siècle, celui des *Pleureuses* par exemple, dérivent de la même conception[3]. Comment, dès lors, associer à cette forme de monument l'effigie du mort couché, à moins de l'allonger sur l'arête faîtière du toit? Les Grecs ne pouvaient songer à cette combinaison illogique et déconcertante. S'ils l'ont adoptée parfois, comme on le verra plus loin, c'est lorsqu'ils travaillaient pour une clientèle étrangère et qu'ils devaient se plier à ses exigences. Ils ne l'ont jamais acceptée pour eux-mêmes.

Il en est tout autrement en Étrurie, où le type des figures couchées a fait une singulière fortune. Elles s'adaptent tout naturellement au sarcophage étrusque, dont la forme la plus habituelle est celle d'un lit de banquet. On sait comment cette forme naît pour ainsi dire spontanément des coutumes propres à l'Étrurie. Lorsque les anciennes tombes à fosse sont remplacées par les spacieuses sépultures à chambres funéraires, celles-ci, comme on l'a dit justement, deviennent « l'image à peu près fidèle de la demeure des vivants[4] ». Les niches ou les banquettes qui les garnissent ont l'apparence d'un lit; les corps y sont déposés soit à découvert, soit dans des sarcophages, et les morts sont placés comme le seraient des vivants dans un *triclinium*. Sur les murs, des peintures évoquent et conservent l'image des repas funèbres offerts aux défunts; elles les montrent buvant et causant, entourés de serviteurs qui s'empressent, de danseuses dont des musiciens rythment les mouvements. Le sarcophage lui-même affecte la forme d'un lit de banquet, sur lequel prend place l'effigie du mort, seul ou groupé avec sa femme. Si le corps a été brûlé, suivant un usage aussi fréquent en Étrurie que celui de l'incinération, l'urne cinéraire garde

1. Pour les formes des sarcophages grecs, voir Cahen, *Dict. des antiquités*, art. *Sarcophagus*.

2. Wiegand, *Athen. Mittheil.*, XXV, 1900, p. 209.

3. Les sarcophages grecs en forme de *kliné* qu'on trouve en Macédoine restent des exceptions. Altmann, *Architectur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, p. 39.

4. J. Martha, *L'art étrusque*, p. 188. Nous renvoyons à cet ouvrage pour la description détaillée de la tombe étrusque.

la même forme et c'est une image réduite du défunt qui en surmonte le couvercle.

Les plus anciens sarcophages ornés de statues-couvercles sont en terre cuite peinte, et datent de la fin du vi^e siècle, environ. Il appartiennent au temps où l'influence de l'art grec archaïque, et particulièrement ionien, est toute puissante en Étrurie. Il n'est donc pas surprenant d'y retrouver, grandis jusqu'aux proportions de la figure humaine, les mêmes types que traitent en Grèce les modeleurs de figurines. A la tête de cette série peu nombreuse, on a souvent placé un grand sarcophage du British Museum, dont le couvercle porte un groupe exécuté avec un étrange réalisme[1]. Les deux époux sont à demi couchés côte à côte, la silhouette de la femme dessinant des contours anguleux, le mari étalant un grand corps nu, efflanqué, aux chairs tombantes. Est-ce le naturalisme étrusque qui éclate dans cette œuvre unique jusqu'à présent ? Certains critiques l'ont pensé. Mais, à vrai dire, l'authenticité du sarcophage a été trop sérieusement mise en question pour que nous puissions nous y arrêter en toute sécurité. Nous considérerons avec plus de confiance deux sarcophages provenant de Caere, et conservés, l'un au Louvre, l'autre au Musée de la Villa Giulia à Rome. Identiques pour le sujet et l'exécution, ils paraissent être sortis du même atelier. L'exemplaire du Louvre est fort connu[2]. Celui de Rome, qui n'a pas, comme celui de Paris, conservé sa riche polychromie, nous montre les mêmes personnages dans la même attitude : l'homme en longue tunique, accoudé sur un coussin, un bras posé sur l'épaule de sa compagne, et tenant sans doute de l'autre main un vase à boire ; la femme coiffée du *tutulus*, vêtue d'un chiton ionien et d'un manteau, les pieds chaussés de bottines à bouts retroussés, et s'apprêtant à verser la libation[3] (fig. 221).

Costumes, coiffures, types du visage, décor du lit, tout, dans ces monuments, a un caractère ionien très accusé et trahit l'étroite parenté de la civilisation étrusque avec celle de la Grèce orientale. Faut-il y voir l'œuvre de modeleurs indigènes formés à l'école des Grecs ? Ou bien devons-nous les mettre au compte d'artistes grecs établis en Étrurie, comme ces potiers corinthiens, qui, au dire de la légende, avaient accompagné à Tarquinies Démarate exilé de Corinthe ?

1. Murray, *Terracotta Sarcophagi, Greek and Etruscan in the Brit. Museum*, pl. IX-X.
2. [illegible] *Musée Napoléon III*, pl. LXXX. Pour la bibliographie complète, voir Deonna, *Les statues de* [illegible] *Grande Grèce*, p. 183.
3. [illegible] VIII, 1898, p. 501 et suiv., pl. XIII-XIV. Deonna, ouvr. cité, p. 184.

Et ces artistes sont-ils des Ioniens, empruntant à l'art de leur pays une formule qui s'adaptait aisément aux goûts de leur clientèle[1] ? Cette seconde hypothèse nous paraît fort plausible. En tout cas, on peut affirmer que les modèles ioniens se sont imposés de bonne heure à l'imitation des Étrusques. Il serait facile de



Fig. 221. — Sarcophage étrusque de terre cuite trouvé à Caere. Long. 2 mètres (Rome, Musée de la Villa Giulia). D'après les *Monumenti antichi dei Lincei* (1898).

signaler ailleurs, par exemple dans des cinéraires-statues du Musée de Florence, le souvenir direct d'un type de femme assise qui nous est connu par les statues des Branchides[2]. Ainsi ces groupes funéraires sont bien grecs de style et d'inspiration : à ce titre, ils devaient trouver place dans notre étude.

Les mêmes influences se reconnaissent encore au ve siècle, notamment dans un groupe de Florence, provenant de Città la Pieve, qui nous offre une autre variante de la scène du banquet : l'homme demi-couché, la femme assise

1. C'est la conjecture proposée par M. Savignoni, art. cité, p. 536. Je ne crois pas qu'on puisse songer à des influences crétoises, comme le suggère M. Hauser, *Wiener Jahreshefte*, IX, 1906, p. 119-120.

2. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, p. 192, n° 246 et 247. Cf. Milani, *Museo etrusco*, I, p. 180. Martha, *L'art étrusque*, p. 337.

à côté de lui[1]. Au IVe siècle, on voit apparaître en Étrurie le type du sarcophage grec, avec un couvercle à double pente ; il en résulte que les statues, pour s'a-



Phot. Alinari.

Fig. 22[illegible]. — Urne funéraire étrusque. Tombeau des Volumni (Pérouse).

dapter à cette nouvelle forme, prennent l'attitude allongée des « gisants ». Nous aurons à revenir plus loin sur cette évolution du type des figures couchées. Mais les statues accoudées sur le lit de banquet conservent leur place dans la plastique funéraire. A partir du IIIe siècle, elles abondent. Les nécropoles de

1. Milani, [illegible], 1888, pl. 1[illegible] ; Martha, *L'art étrusque*, fig. 233.

Toscanella, de Vulci, de Chiusi, ont livré en grand nombre des sarcophages ou des urnes cinéraires de terre cuite dont le couvercle supporte soit un couple, soit un défunt, homme ou femme[1]. Les personnages sont accoudés sur un épais coussin, parés de bijoux, de couronnes, de colliers, tenant en main une



Phot. Alinari

Fig. 223. — Sarcophage de Larthia Seianti (Florence, Musée archéologique).

patère ou un canthare. Rien de plus monotone que ces effigies, le plus souvent dénuées de toute valeur d'art, et dont l'exécution lâchée trahit fâcheusement le caractère industriel. On connaît une fois pour toutes le type masculin quand on a regardé à Pérouse les urnes cinéraires de la famille des Volumnii (fig. 222), ou parcouru, au Musée archéologique de Florence, la salle de Toscanella. C'est par exception qu'on rencontre des œuvres soignées, voire même élégantes, comme les deux riches sarcophages, rehaussés de peinture, où furent ense-

1. Voir Martha, ouvr. cité, p. 348-354. Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, p. 35. Deonna, ouvr. cité, p. 185-186. Cf. R. von Lichtenberg, *Das Porträt an Grabdenkmalen*, p. 52 et suivantes.

velies des dames de Clusium, celui de Larthia Seianti à Florence[1] (fig. 223), et celui de Seianti Thanunia au British Museum[2]. Les statues qui les décorent, presque identiques pour le type, s'éclairent d'un reflet du style grec, et font songer, pour la polychromie qui souligne le modelé, aux œuvres des coroplastes tanagréens. Ces femmes à demi couchées dans une attitude nonchalante, parées de diadèmes et de bijoux, tout occupées, le miroir en main, à ajuster les plis de leur voile, représentent, dans l'art étrusque du IIe siècle, les produits les plus achevés de la statuaire funéraire.

Il serait injuste de ne pas relever, à l'honneur des modeleurs étrusques, un caractère de style qui rachète souvent la banalité de l'exécution, à savoir la recherche de la physionomie individuelle. A côté d'effigies impersonnelles, on en rencontre qui sont de vrais portraits. Le couple d'époux âgés, au visage ridé, qui décore une urne du Musée de Volterrra, est une œuvre où le réalisme revendique tous ses droits[3]. Même souci de la vérité dans une statue-couvercle de Florence[4] (fig. 224). Ce bourgeois de Clusium, aux formes lourdes et chargées d'embonpoint, au visage placide, au front chauve, ne nous offre-t-il pas un parfait échantillon de cette race dont les Romains raillaient la mollesse, et que Catulle caractérise d'un mot : « l'Étrusque obèse » (*obesus Etruscus*)[5] ? A vrai dire, les Étrusques ont été les précurseurs des Romains dans l'art du portrait.

Quand le rite de l'inhumation reprend faveur à Rome, au temps de l'Empire, le sarcophage devient d'usage courant. Nous n'avons à considérer que les sarcophages du type purement romain, où n'apparaît pas le caractère architectural propre à ceux de la Grèce, et qui comportent une cuve sculptée en relief sur les quatre faces. Une décoration statuaire ne s'y adapte pas nécessairement. Mais on rencontre assez fréquemment, au IIe et au IIIe siècle de notre ère, des couvercles-statues imitées de l'Étrurie. Le couvercle a la forme d'un lit, supportant l'effigie des défunts.

Toute une série de ces statues représente des couples d'époux, et il est aisé de constater la filiation qui les rattache à leurs prototypes étrusques. C'est tou-

1. *Mon. inediti*, XI, pl. I.
2. [illegible]
3. [illegible]
4. [illegible]
5. [illegible] XXXIX, 11.

jours le même sujet : le mari et la femme à demi couchés sur une *kliné*[1]. Ces statues sont également des portraits, souvent très vivants. Les effigies étaient préparées d'avance, suivant une formule générale ; mais le sculpteur exécutait les têtes sur commande. Un sarcophage du Palais des Conservateurs, au Capitole, nous fournit sur ce point un témoignage significatif. Sur le lit-couvercle,



Phot. Alinari.

Fig. 224. — Personnage couché. Statue-couvercle d'un sarcophage étrusque en terre cuite (Florence, Musée archéologique).

aux extrémités duquel veillent des Éros funèbres, le couple est étendu à demi couché, le mari ayant en main un *volumen*, la femme tenant un instrument de musique, une sorte de mandoline à long manche[2] (fig. 225). Les têtes sont simplement ébauchées, et pouvaient ainsi, au gré de l'acheteur, être achevées dans l'atelier du marbrier, pour reproduire les traits des défunts. Aussi plusieurs de ces groupes nous conservent-ils des portraits où le réalisme romain a mis sa note sérieuse et grave. Sans multiplier les exemples, nous citerons un

1. Carl Robert, *Sarkophag-Reliefs*, II, pl. VIII-IX, pl. XIV-XV ; III², pl. IV. Alois Riegl, *Die spätröm. Kunstindustrie*, p. 72, 73.

2. Helbig, *Führer*, I², n° 578. *Bullett. della commissione arch. municip. di Roma*, I, 1872, p. 175, pl. II-III. Von Lichtenberg, *Das Porträt an Grabdenkmälern*, pl. 14.

groupe du Louvre montrant les époux réunis dans une intimité affectueuse[1] (fig. 226). La femme, que sa coiffure aux frisures ondulées désigne comme une contemporaine de Julia Domna, tient une guirlande de fleurs, et tourne vers son mari son visage flétri par l'âge, qu'éclaire un rayon de tendresse.



Musée

Fig. 226. — Sarcophage et groupe funéraire (Rome, Musée du Capitole).

L'homme, un *volumen* à la main, accoudé sur un masque tragique, regarde dans le vague ; un air de dignité sévère rehausse l'expression de son visage au front ridé, aux joues amaigries. Ici, comme dans beaucoup d'autres groupes analogues, les accessoires du banquet ont disparu ; le lit funèbre lui-même est remplacé par une simple dalle. Ce que le sculpteur a mis aux mains des défunts, ce sont les objets familiers qui rappellent leurs goûts et leurs occupations.

C'est à l'exemple de Rome que la Grèce et l'Orient hellénisé, à l'époque

1. [illegible] S. Reinach, *Répert. stat.*, II, p. [illegible]

impériale, adoptent le type du lit-couvercle et des statues demi-couchées. Celles-ci ne diffèrent guère des effigies romaines. Il semble cependant qu'en Égypte l'idée grecque du banquet se soit conservée plus fidèlement. Le Musée



Phot. Giraudon

FIG. 226. — Époux romains. Groupe provenant d'un sarcophage (Musée du Louvre).

du Caire possède une statue de marbre, trouvée à Aboukir et qui provient, suivant toute vraisemblance, d'un couvercle de sarcophage[1] (fig. 227). Elle n'est pas antérieure au IIe siècle de notre ère. C'est celle d'un homme étendu dans l'attitude traditionnelle, tenant d'une main une glane d'épis, de l'autre un canthare, œuvre d'atelier de l'époque impériale, mais où le type individuel du

1. Photographie communiquée par M. Breccia, conservateur du Musée gréco-romain d'Alexandrie. Cf. *Arch. Jahrb.*, XX, [illegible], *Arch. Anzeiger*, p. [illegible], fig. 4; von Bissing, Sieglin-Schreiber, *Die Nekropole von Kom-esch-Schukâfa*, p. 256. M. Schreiber croit cependant que la statue, tout en ayant une destination funéraire, ne provient pas d'un sarcophage. S'il en était ainsi, elle serait tout à fait isolée dans la série des statues demi-couchées. On n'en pourrait rapprocher qu'une statuette de calcaire, de la collection Friedheim-Hérold à Alexandrie (*Id.*, p. [illegible], fig. [illegible]). Mais celle-ci, en raison de ses faibles dimensions, ne saurait être une statue tombale.

visage éveille encore le souvenir du réalisme hellénistique. Le sculpteur paraît d'ailleurs s'être inspiré beaucoup moins des modèles romains que des bas-reliefs, assez fréquents en Égypte, représentant la scène du banquet[1].

En Grèce, la formule romaine s'impose. Aucun des sarcophages grecs à statues n'est d'ailleurs antérieur au IIe siècle de notre ère. Celui des *Amazones*, provenant de Salonique et conservé au Musée du Louvre, nous en offre un



Fig. 227. — Personnage couché. Statue funéraire provenant d'Aboukir (Alexandrie, Musée gréco-romain).

exemple bien connu[2] (fig. 228). On y retrouve le lit en forme de *kliné*, et le couple d'époux avec les attributs habituels, fruits, guirlande de fleurs et *volumen*. Exécuté au temps des Antonins, le groupe ne dépasse pas la valeur moyenne des statues tombales de cette époque. On peut en rapprocher un sarcophage de Salone, appartenant au Musée de Spalato[3]. Le Musée national d'Athènes possède quelques exemplaires de statues analogues, notamment celle du sarcophage dit du *Philosophe* trouvé près de l'Ilissos[4]. Elle représente un personnage barbu, tenant une couronne ; des rouleaux de papyrus, placés à côté de lui, font allusion à sa profession ou à ses goûts littéraires, suivant un usage déjà familier, nous l'avons vu, aux sculpteurs hellénistiques. Au reste, ce type d'effigies fu-

1. Voir pour ces bas-reliefs, *Catal. général du Musée du Caire*, Edgar, *Greek Sculpture*, pl. XIX, XX, XXI, XXIII.
2. C. Robert, *Sarkophag-Reliefs*, II, n° 69, pl. XXVIII.
3. C. Robert, ouvr. cité, III, 1, pl. LXXIII, n° [illegible].
4. Stais, *Marbres et bronzes du Musée national*, n° [illegible].

néraires est assez rare en Grèce. C'est dans la région de Sparte qu'on l'a, jusqu'ici, rencontré le plus fréquemment[1].

Par un assez long détour, nous avons suivi l'évolution d'un type qui, né en Grèce, au temps de l'archaïsme, y reparaît à l'époque impériale sous une forme statuaire. A l'origine, il est étroitement lié à l'idée d'héroïsation. Les



Phot. Giraudon.

FIG. 208. — Sarcophage provenant de Salonique (Musée du Louvre).

morts sont presque des dieux. Comme des dieux, ils acceptent les offrandes des survivants. Assurément, au cours de l'évolution dont nous avons rapidement retracé l'histoire, l'idée première se modifie. De l'antique conception, il ne survit guère que l'expression plastique, pour ainsi dire, dans ces effigies de morts romains couchés sur le lit funèbre, tenant à la main des fleurs, des instruments de musique, ou des rouleaux de papyrus. Pourtant il reste quelque chose de la

1. Tod et Wace, *Catal. of the Sparta Museum*, nos 51 *b*, 771, 771 *a*, 765, 766.

croyance à l'héroïsation, toujours si vivace dans la Grèce hellénistique et à Rome. Ces défunts vivent leur vie d'outre-tombe, que charmeront encore les goûts et les plaisirs qui ont occupé leur existence terrestre. Le Romain au *volumen* fait songer aux statues funéraires grecques du IIIe et du IIe siècle. La dame romaine à la mandoline éveille le souvenir des femmes qui, sur les stèles grecques, se livrent à leurs distractions favorites, ou prêtent leurs soins à leur parure. En gardant la formule plastique du banquet, les sculpteurs auxquels sont dus ces couvercles-statues l'ont modifiée pour la dépouiller de son caractère de généralité impersonnelle, et la traiter avec le réalisme le plus décidé. Mais en même temps qu'ils s'attachent à rendre fidèlement la physionomie individuelle des défunts, ils continuent à leur donner l'attitude traditionnelle des héros. Dans la quiétude de leur repos, ces défunts semblent déjà jouir de la félicité promise à ceux que la mort a élevés à une condition supérieure et presque divine.

II. — LES « GISANTS » ET LES « DORMANTS »

On a souvent opposé, dans la sculpture funéraire française et italienne, le type du « gisant » à celui de la statue demi-couchée. « A mesure qu'on avance dans la Renaissance, le gisant se relève de sa couche, s'accoude sur un bras, et commence à regarder autour de lui[1] ». Cette conception, à laquelle l'art moderne est arrivé tardivement, est celle qui prévaut dans les statues de sarcophages dont nous avons cité des exemples, et il est permis de croire que les modèles antiques n'ont pas été ignorés des artistes du XVIe siècle[2]. Comment, à côté de ces figures demi-couchées dont la Grèce, on l'a vu, a créé le type, l'art romain en est-il venu à faire une place aux gisants étendus, dans l'attitude du sommeil, sur le couvercle du sarcophage? Il nous reste à l'examiner.

C'est en Phénicie qu'il faut chercher la première forme du type du gisant. En étudiant les sarcophages anthropoïdes trouvés dans la nécropole de Sidon, M. Th. Reinach en a très complètement retracé l'histoire[3]. Il nous suffira de rappeler ici ses conclusions. On sait que l'Égypte a fourni à la Phénicie les

1. R. de la Sizeranne, *L'Esthétique des tombeaux*, *Revue des Deux Mondes*, 1er novembre 1904, p. 140.
2. Émile Mâle, *L'art religieux en France*, p. 474.
3. Hamdy Bey et Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, p. 126-178.

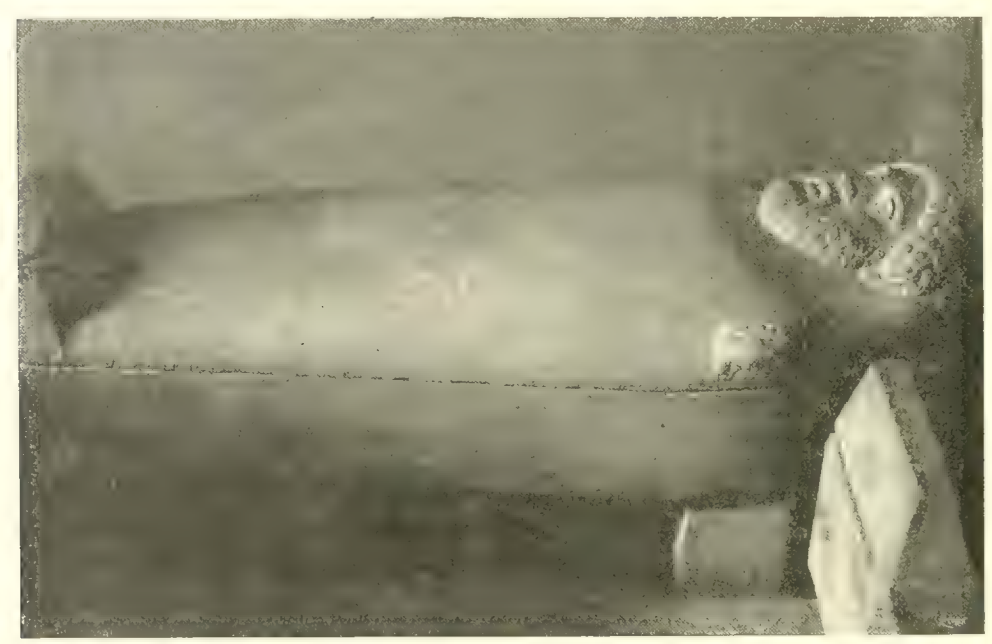
modèles de ces cuves de pierre ou de marbre dont le couvercle reproduit l'apparence d'une caisse à momie. « Le couvercle, aux flancs arrondis, mais dont la surface supérieure est presque horizontale, simule une momie de largeur démesurée, emmaillottée dans un suaire collant, qui ne laisse à découvert que le haut du cou et la tête. Les sinuosités du contour marquent la place des épaules et des jambes ; deux bosses irrégulières indiquent les genoux. Les pieds, non séparés, se dressent en une forte saillie, coupée à angles vifs, qui s'appuie à son tour sur un simulacre d'escabeau[1] ». Tel est le type de sarcophage que sculptent, dans le granit, la pierre noire ou le calcaire, les Égyptiens de l'époque saïte. Tels sont les monuments, introduits en Phénicie par le pillage ou par le commerce, qui servent de sépulcre à plusieurs rois de Sidon. Les sarcophages égyptiens de Tabnit et d'Eshmounazar sont trop connus pour que nous ayons à les décrire.

Ce qui est aujourd'hui démontré, c'est la filiation directe qui rattache à l'Égypte les sarcophages anthropoïdes phéniciens. Cette forme est adoptée non seulement dans les pays phéniciens, mais dans les régions soumises à leur influence : on la trouve à Chypre, à Malte, à Gadès. Mais dès le début du ve siècle on voit se manifester l'action de l'art grec archaïque. Si le couvercle garde son aspect « momiforme », le type des têtes s'hellénise, et présente tous les caractères du style qui règne dans les ateliers grecs. La chevelure des femmes s'arrondit en boucles étagées, et s'épand sur les épaules en mèches flottantes ; les traits ont la régularité sévère qu'on observe dans les statues grecques exécutées par les contemporains d'Onatas et de Calamis. Les exemplaires plus récents reflètent tous les progrès de la statuaire hellénique. Un sarcophage, qu'on peut dater du milieu du ve siècle, montre, émergeant de la gaine rigide, une belle tête virile qui fait songer aux hermès attiques (fig. 229). Dès lors, une question se pose. Est-ce en Phénicie, et à l'imitation de modèles grecs, que ces sarcophages ont été fabriqués ? Ou bien les riches Phéniciens, qui faisaient préparer pour eux et pour leurs proches ces monuments de luxe, ne s'adressaient-ils pas à des ateliers grecs, comme ceux de Paros, de Chios, de Rhodes ou de Samos ? Telle est la solution proposée par M. Th. Reinach, et le style des sarcophages, aussi bien que la matière mise en œuvre, semble la confirmer. Des artistes grecs ont bien pu se conformer aux exigences de leurs clients étran-

1. Hamdy Bey et Théodore Reinach, ouvr. cité, p. 151.

gers et reproduire sur commande un type de sarcophage devenu en quelque sorte national en Phénicie, quitte à prendre plus de liberté pour l'exécution des têtes, et à les traiter suivant leurs propres habitudes de style.

Toutefois, les sculpteurs grecs ne se résignent pas volontiers à répéter indéfiniment, par une routine imposée, ces effigies « momiformes », inertes



Phot. Giraudon.

Fig. 229. — Sarcophage anthropoïde phénicien (Musée du Louvre).

et sans vie sous leur gaine unie. Il ne leur suffit pas de s'affranchir des formules égyptiennes pour l'exécution des têtes ; ils cèdent bientôt à la tentation de modeler tout le corps, de le faire sortir de la masse pesante où il est emprisonné. Un sarcophage de Sidon, appartenant au Louvre, témoigne déjà d'un premier progrès[1] (fig. 230). La tête brisée a disparu ; mais les bras sont dégagés de la gaine, et s'allongent le long des flancs. Un sarcophage de Palerme, provenant d'une ville phénicienne de Sicile, Solonte, accuse une modification plus importante[2]. Ici, l'étape décisive est franchie. L'image sculptée sur le couvercle est celle d'une femme vêtue du chiton dorien, tenant de la main droite

1. Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. XVII, 1. Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 187, fig. 132. Phot. Giraudon, n° [illegible].

2. Perrot, ouvr. cité, p. 189, fig. 134.

un alabastron à parfums, les pieds appuyés contre une sorte d'escabeau. Elle éveille tout à fait l'idée d'une statue couchée, traitée dans le pur style grec de la première moitié du ve siècle. C'est bien une « gisante ». Le marbrier qui a exécuté pour une femme phénicienne de Soloute cette effigie de marbre, a obéi à l'impérieux besoin d'achever l'ébauche informe de figure humaine que représentaient les anciens sarcophages anthropoïdes. Une poussée de sève a fait



Phot. Giraudon

Fig. 250. — Sarcophage anthropoïde phénicien (Musée du Louvre).

éclater la gaine rigide sous laquelle le corps était caché, et celui-ci apparaît enfin, libéré de sa lourde enveloppe.

Les patientes recherches poursuivies par le P. Delattre dans les nécropoles de Carthage permettent aujourd'hui d'ajouter un nouveau chapitre à l'histoire des sarcophages anthropoïdes phéniciens. La Grèce y tient une large place. Dans le courant de l'année 1902, l'heureux explorateur de la Carthage punique découvrit, dans la nécropole voisine de Sainte-Monique, une série de sarcophages de marbre décorés de peintures[1]. Quatre de ces monuments, que se

1. Delattre, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1902, p. 56-64, 289-295, 443-450; 1903, p. 11-18; et *Les grands sarcophages anthropoïdes du Musée Lavigerie à Carthage*. Héron de Villefosse, *Les sarcophages peints trouvés à Carthage*, *Monuments Piot*, t. XII, 1905, p. 79-111. C'est à l'obligeance du P. Delattre que je dois les photographies reproduites ici, et qui ont été exécutées au moment de la découverte.

partagent le Musée du Louvre et le Musée Lavigerie, portent sur le couvercle l'effigie du défunt sculptée en fort relief. Ils n'ont pas, comme les exemplaires plus anciens, gardé la forme du sarcophage anthropoïde, rappelant celle des caisses à momies. Ce sont de grandes cuves rectangulaires, dont la structure architecturale accuse une influence grecque. Le couvercle est à double pente,

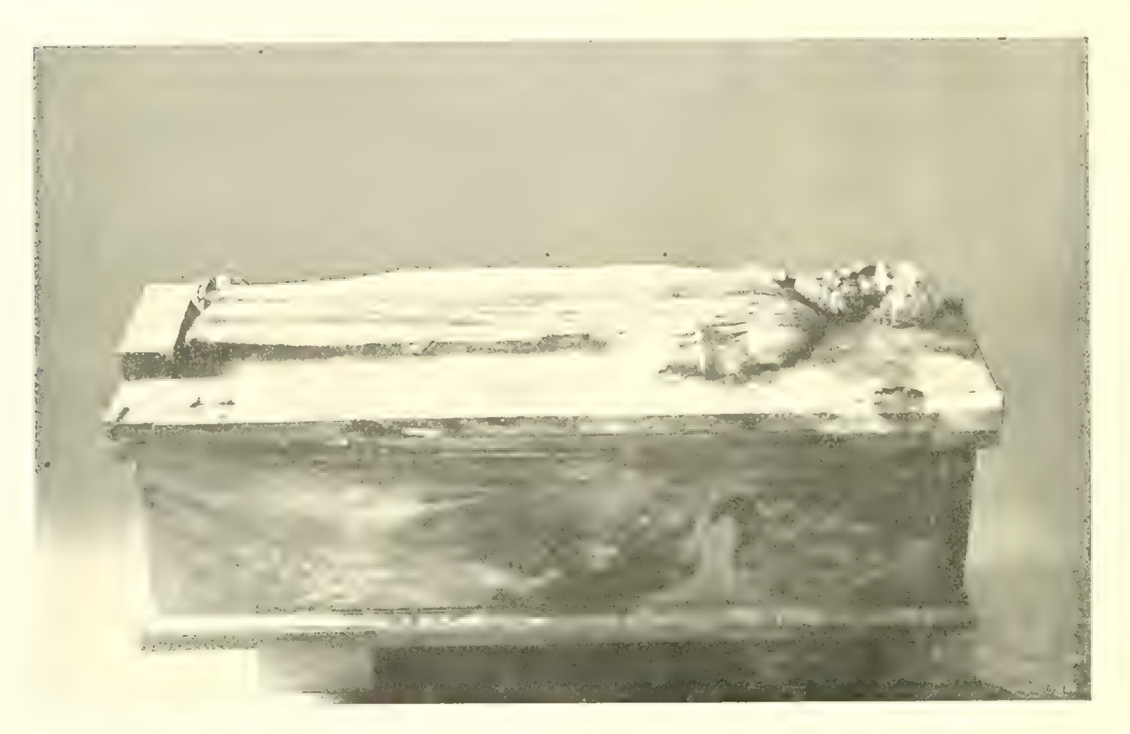


Fig. 231. — Sarcophage d'un prêtre, provenant de la nécropole de Sainte-Monique, à Carthage (Musée du Louvre).

comme un toit en bâtière : les deux frontons qui le terminent sur les petites faces complètent la ressemblance avec les sarcophages du type hellénique.

Pour l'objet de notre étude, nous devons considérer surtout les figures qui décorent les couvercles. Un des sarcophages du Louvre nous conserve l'effigie funéraire d'un personnage d'âge mûr qui était sans doute un prêtre[1] (fig. 231). Inhumé dans la même nécropole que les *Rabs* ou membres du grand Conseil de Carthage, peut-être avait-il également porté ce titre. Couchée de tout son long sur l'arête faîtière du couvercle, les pieds appuyés sur un escabeau dont les contours épousent ceux du fronton, l'effigie sculptée se détache en puissante

1. Delattre, *La nécropole punique*..., p. 15; Héron de Villefosse, *Mon. Piot*, art. cit., p. 90, 91, fig. 4 et 5.

saillie. Qu'on imagine le couvercle dressé tout droit, tel que le montre la figure ci-jointe (fig. 232) : on croit voir une de ces stèles attiques du IVe siècle dont les personnages en haut relief se détachent du fond comme des statues. Le *Rab* porte un costume qui convient à sa dignité sacerdotale : une longue robe à manches courtes, munie d'une sorte d'épitoge à bordure frangée qui retombe sur l'épaule gauche. Ses pieds sont chaussés de sandales qui portaient encore des traces de coloration rouge et noire. De la main gauche il tient une cassolette ; la droite est relevée, grande ouverte, la paume en dehors, avec un geste de prière. Si c'est bien là le costume d'apparat d'un prêtre carthaginois, tout n'en est pas moins grec dans l'exécution de cette figure d'un modelé si large et si libre. Le type du visage lui-même, avec sa barbe touffue comme celle d'un Zeus ou d'un Asclépios, ses cheveux massés en boucles drues et courtes, ses traits réguliers empreints de gravité, ne nous semble pas, quoi qu'on en ait pu penser, accuser la recherche de la physionomie individuelle. Seules, les rides qui traversent le front et rappellent l'âge du défunt sont un trait de réalisme. On trouverait aisément dans les stèles attiques des têtes analogues, dont le sculpteur, se bornant à caractériser un type général, n'a point prétendu faire des portraits. Aussi bien, une autre statue de sarcophage du Musée Lavigerie, représentant également un *Rab* ou un prêtre dans le même costume, avec la même attitude, ne diffère de la précédente que par des détails d'exécution[1]. Ainsi, tout trahit la main d'un artiste



Fig. 232. — Effigie funéraire d'un prêtre. Couvercle d'un sarcophage de Carthage (Musée du Louvre).

1. Delattre, *Les grands sarcophages*, p. 17-18 et fig. 35, 36 ; *Mon. Piot*, *ibid.*, p. 94, fig. 6. Le même type reparaît sur des couvercles d'ossuaires, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1898, p. 620, avec deux fig. Cf. R. Cagnat, *Carthage, Timgad, Tébessa* (*Les Villes d'art célèbres*), p. 7.

grec et la comparaison qui s'impose avec les œuvres de la sculpture funéraire attique permet d'attribuer sûrement au sarcophage du Louvre la date du IVe siècle.

Si l'on y prend garde, il y a quelque chose d'un peu déconcertant pour l'œil et pour la raison dans cette effigie funéraire étendue sur l'arête faîtière d'un couvercle à double pente, évoquant trop visiblement le souvenir d'un toit



Fig. 233. — Sarcophage d'une femme, provenant de la nécropole de Sainte-Monique, à Carthage (Musée du Louvre).

de temple avec ses frontons. On sent que l'association de cette forme architecturale et d'une statue tombale est artificielle et illogique. Les artistes grecs qui avaient fait cette concession au goût de leurs clients ont-ils, de propos délibéré, cherché une autre combinaison plus satisfaisante pour eux-mêmes? On est tenté de le croire, car le second sarcophage du Louvre ne prête pas à la même critique[1] (fig. 233 et 234). Ici, le couvercle est une dalle plate, sur laquelle est couchée l'effigie d'une jeune femme. Les pieds posent sur une véritable base, décorée d'oves à la partie supérieure, de rais de cœur sur la moulure infé-

1. Delattre, ouvr. cité, p. 28, fig. 50; *Mus. Lav. cat.*, p. 84-86, fig. 1.

rieure. Un fronton avec des acrotères s'inscrit sur le revers du socle. L'artiste a donc conçu la figure comme une statue faite pour être vue debout, ou mieux comme une stèle en haut relief qui, au lieu d'être dressée, serait posée horizontalement sur la cuve pour former le couvercle.

La morte n'a en effet rien de l'attitude rigide d'une « gisante ». Elle apparaît pleine de vie et de grâce, vêtue, comme une Grecque, d'une tunique de fine étoffe plissée et d'un manteau formant voile qu'elle retient de la main gauche, tandis que de la droite elle en écarte le bord avec un geste de réserve pudique. Cette attitude, ce geste, nous les connaissons déjà pour les avoir observés dans les stèles et les statues funéraires attiques. Qu'on se reporte à la statue du Louvre et à celle du Musée d'Athènes étudiées dans un chapitre précédent, que l'on considère telle figure du sarcophage des *Pleureuses*, on saisira facilement le lien de parenté qui rattache étroitement à ses sœurs athéniennes et ioniennes la dame de Carthage. « En transformant la figure debout des stèles attiques en une statue couchée, afin de se conformer aux exigences de son client et à l'usage du pays, le sculpteur ne prit même pas la peine de modifier un seul des mouvements de son modèle ; il le reproduisit dans toute son intégrité[1] ». Tout au plus, un luxe inusité de polychromie devait-il rehausser la statue : les cheveux étaient dorés, comme le collier qui brillait au cou de la jeune femme.



FIG. 234. — Effigie funéraire d'une jeune femme. Couvercle d'un sarcophage de Carthage (Musée du Louvre).

1. Héron de Villefosse, *Mon. Piot*, art. cité, p. 86.

Ainsi, avec les sarcophages de Carthage, nous voyons se poursuivre et s'achever, au IV[e] siècle, l'évolution commencée un siècle plus tôt. Les artistes grecs ont reconquis leur liberté, et ne s'astreignent plus à reproduire des formes empruntées à l'Égypte. Ils puisent dans leur propre répertoire. Ils s'inspirent de ces créations, nées dans les ateliers des marbriers d'Athènes, qui ont conquis la vogue dans tout le bassin de la Méditerranée, en Asie Mineure, à Chypre, à Sidon. Alors même qu'ils semblent le plus respecter les goûts de leur clientèle, en faisant la part très grande à une sorte d'exotisme, l'empreinte hellénique reparaît toujours. Nous n'en voulons pour preuve qu'un beau sarcophage de Carthage, richement enluminé, dont le couvercle offre l'image d'une prêtresse vêtue à l'égyptienne, la tête coiffée d'un *klaft* surmonté d'un épervier doré, le bas du corps disparaissant sous deux grandes ailes de vautour[1]. C'est bien une main grecque qui a modelé les plis de la tunique et les fins contours du visage.

Ces sarcophages à statues ont-ils été exécutés à Carthage, ou dans des villes helléniques ? La seconde hypothèse a pour elle toute les vraisemblances, si l'on songe qu'au V[e] siècle des sarcophages anthropoïdes, commandés et fabriqués en Grèce, étaient déjà importés en Phénicie. Nous n'avons aucune raison de croire que les usages aient changé au siècle suivant. Dès lors, où chercher le centre de fabrication ? L'étroite parenté qui rattache le sarcophage de Solonte à ceux de Carthage, nous met sur la voie[2]. Quelle région désigner, sinon la Sicile, l'île que sa situation géographique met à proximité de Carthage, qui en subit les invasions, et où, pendant tout le IV[e] siècle, les villes soumises à la dure domination punique, Sélinonte, Lilybée, Minoa, forment sur la côte sud une véritable province carthaginoise[3] ? A n'en pas douter, c'est dans les ateliers des villes siciliennes, où les Grecs étaient en contact avec les Phéniciens, que des artistes ont travaillé pour leurs clients africains, et produit ces œuvres où ils ont fini par imposer leur marque.

Il nous faut revenir à l'Étrurie pour suivre l'évolution du type des gisants. Si, le plus souvent, le sarcophage est assimilé au lit de banquet, ce qui explique la fréquence des figures demi-couchées, il arrive aussi qu'il est transformé

1. Delattre, *Les grands sarcophages*, p. 17; *Mon. Piot*, art. cité, p. [illegible]-97, pl. VIII.
2. Ces analogies ont été très justement relevées par M. Héron de Villefosse, *Mon. Piot*, article cité, p. 104-105.
3. Voir Fougères et Hulot, *Sélinonte*, p. [illegible] et suivantes.

en lit de sommeil. « Le rapprochement de la mort et du sommeil est tellement naturel, qu'il a dû se présenter de bonne heure à l'imagination des Étrusques[1] ». Cette conception apparaît dès le v[e] siècle. Nous en avons la preuve, grâce à des urnes en terre cuite du Louvre, qui ont encore un caractère archaïque[2]. Le mort est étendu sous une couverture, la tête appuyée sur une sorte d'escabeau figurant le chevet. C'est un vrai gisant, dans l'attitude du sommeil.

Pendant une assez courte période, qui se place au IV[e] siècle et dans la première moitié du III[e], les Étrusques adoptent un type de sarcophage où il est difficile de ne pas reconnaître une forme hellénisée[3]. Taillés dans la pierre grossière appelée *nenfro*, ces sarcophages se composent d'une cuve rectangulaire, ornée de bas-reliefs sur les faces, et d'un couvercle affectant la forme d'un toit à double pente avec deux frontons et des acrotères. Relativement peu nombreux, ils se trouvent principalement dans le Sud de l'Étrurie, et surtout dans la région voisine de la côte, à Corneto, à Vulci, et à Cervetri. Depuis que les sarcophages de Carthage nous sont connus, on ne saurait manquer de constater les analogies évidentes qui en rapprochent ceux de l'Étrurie. Nous retrouvons dans ces derniers les gisants étendus sur le couvercle, parfois avec la même disposition illogique qui place l'effigie tombale sur l'arête faîtière. Un monument très digne d'attention est un sarcophage de Corneto, acquis en 1892 par le Musée archéologique de Florence, et resté, croyons-nous, inédit jusqu'à présent[4] (fig. 235). La statue tombale est celle d'une femme, couchée sur le couvercle à double pente, les pieds appuyés contre deux gros oiseaux au col replié, sans doute des canards, qui forment les acrotères du fronton. D'une main elle retient les plis du manteau ; l'autre, recouverte par le vêtement, est appuyée contre la hanche. En dépit de l'exécution très grossière, où se trahit la facture lâchée d'un artisan étrusque, on reconnaît ici l'influence d'un modèle grec. Que l'on imagine le couvercle redressé, ainsi que nous avons montré plus haut ceux des sarcophages carthaginois, la figure évoquera le souvenir lointain d'un de ces types féminins que nous offrent les stèles

1. Martha, *L'art étrusque*, p. 346.

2. Salle D, vitrines A, B, C.

3. On en trouve déjà le prototype dans un sarcophage de Bomarzo. Martha, ouvr. cité, p. 197, fig. 154. Altmann, *Archit. und ornam. der ant. Sarkophage*, p. 19-20.

4. Milani, *Rendiconti dell' Accad. dei Lincei*, 1893, p. [illegible] et suivantes. Au musée de Florence, salle de Tarquinies.

attiques. C'est comme une mauvaise épreuve d'un type hellénique, très voisin de celui que reproduit l'effigie de la dame de Carthage. Et c'est encore à Carthage, avec le sarcophage du *Rab*, que nous retrouvons l'association de la statue tombale et du couvercle en forme de toit.



FIG. 235. — Sarcophage étrusque en pierre, provenant de Corneto (Florence, Musée archéologique).

Ailleurs, le couvercle prend l'aspect d'une simple dalle. La saillie du fronton subsiste et sert d'escabeau pour les pieds du gisant. Comme à Carthage, la figure éveille l'idée d'une statue couchée. Si elle était dressée, le mort apparaîtrait avec toutes les apparences d'une effigie vivante, munie des attributs qui caractérisent sa condition. Un sarcophage du Musée Grégorien, au Vatican, nous montre ainsi un personnage vêtu d'un manteau, le *volumen* à la main[1]. Allongé sur la dalle plate que termine un fronton à chaque extrémité,

1. Sarcophage en *nenfro* de Toscanella. Sur la cuve est représentée en relief la mort des Niobides. Helbig, *Führer*, II, nº 1170. Altmann, ouvr. cité, p. 35, fig. 9. Type analogue au même musée, salle III, nº 43. Cf. un sarcophage de Corneto : Martha, *L'art étrusque*, p. 345, fig. 378. Sur le couvercle est couchée l'image d'un prêtre de Bacchus, tenant un canthare et un thyrse, et accompagné d'une biche.

une jambe légèrement fléchie, il rappelle exactement, sauf les différences de style, les gisants de la nécropole de Sainte-Monique[1].

Il suit de là qu'au IVe siècle, dans certaines régions tout au moins, les Étrusques adoptent pour les statues de leurs sarcophages des types hellénisés,



Phot. Alinari

Fig. 236. — Sarcophage étrusque (Musée de Corneto-Tarquinies)

semblables à ceux que nous avons rencontrés à Carthage dans la même période de temps. Certaines particularités établissent une concordance assez étroite : les statues sont tantôt couchées sur un couvercle à double pente, tantôt étendues sur une simple dalle. Assurément ce n'est pas au compte des Étrusques qu'on mettra l'invention ; ils n'ont fait qu'adapter à leurs usages des modèles

1. M. Gauckler a signalé un sarcophage du musée de Corneto, dit *del Sacerdote*, offrant de grandes analogies avec ceux de Carthage (*Bull. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1909, p. [illegible]). La figure rappelle celle du *Rab*. Les peintures du sarcophage ont été étudiées par Koerte, *Bull. dell' Inst. di corresp. arch.*, 1878, p. [illegible] et suivantes.

dont leurs statues sont de fort médiocres imitations. Mais d'où venaient ces modèles ? Puisque les analogies que nous avons relevées entre les sarcophages étrusques et ceux de Carthage ne peuvent être fortuites, il est permis de songer, pour ces types de gisants, à une origine commune. C'est sans doute par la Sicile qu'ils ont pénétré dans les régions côtières de l'Étrurie méridionale. Ainsi se complète l'histoire de ce type du gisant dont nous avons plus haut indiqué la formation. D'abord emprunté à l'Égypte par les Phéniciens, il s'hellénise progressivement sous le ciseau des sculpteurs siciliens qui travaillent pour Carthage, et nous le voyons enfin faire une courte apparition dans les ateliers étrusques, toujours prêts à s'inspirer des créations helléniques.

L'idée de traiter la figure du gisant comme le serait une statue funéraire grecque ne paraît pas avoir fait une longue fortune en Étrurie. En réalité, la vieille conception du sarcophage assimilé à un lit de sommeil n'est point abandonnée. Elle persiste au IIIe siècle dans toute une série de statues-couvercles, où le défunt, allongé sur sa couche, semble dormir, un bras ramené sous la tête[1]. Parfois une couverture dissimule le corps[2]. Les yeux restent d'ailleurs ouverts. Ces « dormants » sont éveillés. Aussi le souvenir du banquet peut-il aisément trouver place dans ces effigies, par l'addition des accessoires accoutumés. Un sarcophage du Musée municipal de Corneto nous offre un exemple caractéristique (fig. 236). Le mort est étendu sur le couvercle à frontons, flanqué de sphinx et de lions en guise d'acrotères. Il a bien l'attitude du dormeur ; mais la main gauche tient une patère, comme s'il prenait part à un banquet.

Ce type du « dormant », l'art romain de l'époque impériale l'emprunte à l'Étrurie, comme il lui avait pris celui des figures demi-couchées. Parmi les statues-couvercles des sarcophages romains, il est aisé de constituer un groupe d'effigies qui dérivent en droite ligne des « dormants » étrusques : malgré leur médiocre valeur d'art, elles sont certainement fort supérieures aux œuvres des modeleurs toscans. Par une sorte de réminiscence lointaine des stèles grecques, les sculpteurs romains leur associent volontiers des figures accessoires qui rappellent les goûts du défunt, ou, s'il s'agit d'enfants, leurs amusements. Une statue du Latran montre un garçonnet étendu sur le lit funèbre, une couronne

1. M. Deonna en cite plusieurs exemples (*Les statues de terre cuite, Sicile, Grande-Grèce*), p. 185.
2. *Monumenti inediti*, VIII, pl. XIX.
3. Phot. Alinari, n° 26.55.

à la main, un bras replié soutenant la tête. A ses pieds, les vestiges d'un groupe mutilé permettent de restituer un Éros jouant avec un petit chien[1] (fig. 237). L'idée du sommeil éternel est clairement exprimée dans une statue du Musée Capitolin, qui surmonte un sarcophage du III[e] siècle, orné de reliefs représentant Prométhée et la naissance de l'homme[2] (fig. 238). Le mort, un enfant



Phot. Moscioni

Fig. 237. — Statue funéraire d'un jeune garçon, provenant d'un sarcophage (Rome, Musée du Latran).

de six à huit ans, est figuré dans la même attitude : il tient des têtes de pavots, l'attribut bien connu que nous avons vu aux mains des Éros endormis. Au chevet du lit, un petit personnage assis est sans doute un esclave. Près du mort sont couchés ses deux chiens familiers, de même que, dans les stèles attiques, des petits chiens de Malte caressent leurs jeunes maîtres. Et c'est ainsi que les « tombiers » français du XIII[e] siècle placent aux pieds des chevaliers et des châtelaines les lévriers ou les griffons qui ont été leurs compagnons habituels.

Une des meilleures statues funéraires que nous ait laissées l'art romain se trouve au Vatican[3] (fig. 239). C'est celle d'une jeune femme qui vivait au temps

1. Benndorf et Schoene, *Die ant. Bildw. des Lateran. Mus.*, n° 501.
2. Helbig, *Führer*, I², n° 457. Clarac-Reinach, pl. 760 A, 1873 C.
3. Musée du Vatican, *Vestibolo Quadrato*. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, II, 1, pl. 1.

de Marc-Aurèle, si l'on en juge par sa coiffure aux frisures ondulées sur le front. Elle repose sur une *kliné*, comme prête à s'endormir, la main gauche tenant une pomme. Assis familièrement sur l'oreiller, un Éros lui présente une guirlande de fleurs ; un autre sommeille à ses pieds. Assurément il n'y a



Phot. Alinari

Fig. 258. — Sarcophage et statue funéraire d'un enfant (Rome, Musée du Capitole).

pas à chercher la main d'un maître dans cette œuvre, qui est simplement celle d'un habile marbrier. Pourtant la tête retient l'attention par le caractère très personnel qu'elle doit à l'expression sévère du visage, et au regard presque farouche des yeux grands ouverts[1].

On est en droit de se demander si l'art romain n'a pas utilisé, pour traduire l'idée du sommeil dans les statues de sarcophages, les conceptions grecques

1. On peut rapprocher de cette statue, pour le [réalisme] du type, celle de la Galerie des statues, au Vatican, [illegible] étant l'effigie d'une affranchie, Laena. Amelung, ouvr. cité, II, n° 405, pl. 58.

qui en offrent une très heureuse expression. Sous les successeurs d'Alexandre, la sculpture hellénistique a créé tout un monde de figures endormies, les unes réalistes, comme les Faunes et les Satyres, les autres élégantes et gracieuses, comme celles d'Ariadne, d'Adonis, d'Endymion, des Nymphes appuyées sur



Phot. Alinari.

Fig. 259. — Statue funéraire d'une dame romaine. Couvercle de sarcophage (Rome, Musée du Vatican).

l'urne d'où s'écoule l'eau d'une source, sujets mythologiques ou sujets de genre, convenant à merveille pour la décoration des parcs et des jardins[1]. A la même famille appartiennent ces Éros endormis que nous avons vus s'introduire dans le symbolisme funéraire à l'époque impériale. Il semble que si les sculpteurs romains avaient voulu transformer les « dormants » en figures allégoriques, il leur aurait suffi de puiser dans ce riche répertoire. N'imagine-t-on pas aisément, transposées pour ainsi dire en statues tombales, les statues du British Museum et de Stockholm montrant Endymion couché sur le rocher de la grotte du Latmos, dans la pose abandonnée du dormeur[2] ? Et pour représenter la morte endormie,

1. Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, p. 157 et suivantes.

2. Statue du British Museum, *Catal. of Sculpture*, n° 1567 ; *Mus. Marbles*, XI, pl. 45 ; de Stockholm, Arndt-Bruckmann, *Denkmäler*, n° 510, avec texte.

Les sculpteurs romains pouvaient-ils trouver un plus beau modèle que l'original grec dont l'Ariadne du Vatican nous a conservé une excellente copie[1]? On aimerait à penser que cette figure, où l'art grec de l'époque hellénistique a réalisé avec une curieuse recherche d'attitude et une remarquable étude de la draperie l'image d'une femme dormant, a été copiée pour décorer quelque tombeau romain; rien ne serait plus conforme aux habitudes du temps que cette adaptation à un usage funéraire d'un sujet mythologique[2]. Il faut bien le reconnaître : si séduisante que soit l'hypothèse, nous n'avons aucun moyen de



Phot. Alinari.

Fig. 240. — Statue de Nymphe endormie. Décor d'une fontaine (Rome, Musée du Vatican, Belvédère).

la vérifier. Assurément ces types ne sont pas ignorés des sculpteurs romains, qui s'en inspirent dans les scènes mythologiques dont ils décorent les cuves des sarcophages. Celui de l'Endymion de Stockholm est reproduit dans plusieurs de ces bas-reliefs, aussi bien que celui d'Ariadne, parfois transformé en portrait[3]. Mais si ces figures ont passé dans les reliefs des sarcophages, où elles gardent leur caractère mythologique à raison des scènes auxquelles elles sont associées, on n'en saurait conclure qu'elles ont été traitées comme des statues tombales[4]. On ne pourrait l'affirmer que si des faits précis nous y autorisaient, et jusqu'ici nous n'en connaissons point.

Pourtant ces modèles ont pu tout au moins suggérer aux marbriers romains certaines attitudes, certaines particularités d'exécution. Parmi ces figures

1. Amelung, *Skulpt. des Vatican. Mus.*, II, p. 636, n° 414, pl. 57.
2. [illegible] émise par Kalkmann, *Jahrb. für class. Phil.*, XIVe Suppl., 1885, p. 319.
3. Cf. Robert, *Sarkophag-Reliefs*, III, p. 53 et suiv. Stark, *Leipziger Berichte*, 1860, p. [illegible] et suivantes.
4. Cf. Wolters, *Gipsabgüsse*, p. [illegible]; Amelung, *Skulpt. des Vatican. Mus.*, II, p. 642.

de femmes au repos (ἀναπαυόμεναι) créées par l'art hellénistique, il est une que la sculpture romaine a fréquemment reproduite, celle de la Nymphe demi-nue, accoudée sur une urne d'où s'épanche l'eau d'une source. Elle trouvait fréquemment sa place dans les jardins des villas pour la décoration des fontaines[1]. Les



Phot. Alinari.

Fig. 241. — Statue funéraire d'une dame romaine (Rome, Musée du Vatican, Belvédère).

Musées de Rome en possèdent de nombreux exemplaires, dont l'un est conservé dans le *Cortile* du Belvédère au Vatican[2] (fig. 240). La Nymphe repose dans l'attitude du sommeil, les jambes croisées, le torse nu, le bas du corps recouvert par l'étoffe du manteau. Sans quitter le Belvédère, on peut voir, non loin de cette statue, l'effigie funéraire d'une dame romaine dont l'auteur s'est certainement inspiré d'un type analogue[3] (fig. 241). La nudité du torse, la pose des jambes, la forme de la draperie, éveillent immédiatement le souvenir de ces

1. Dilthey, *Rhein. Museum*, XXV, 1870, p. 53 et suiv. Les répliques de ce type sont signalées par Benndorf et Schoene, *Die ant. Bildwerke des Lateran. Museums*, p. 247 et suivantes.

2. Amelung, *Sculpt. des Vatican. Mus.*, II, p. 82, n° 50, pl. 4.

3. Amelung, *ibid.*, II, p. 147, n° 58, pl. 16.

statues de fontaines. Mais le réalisme reprend ses droits dans l'exécution de la tête qui est un portrait. La chevelure frisée forme autour du front un épais bourrelet, suivant la mode en vigueur à l'époque des Flaviens.

Ainsi, qu'il s'agisse de figures demi-couchées ou de « dormants », toutes ces statues sont des portraits. La différence, c'est que, dans les dernières, l'allusion au repos éternel apparaît avec plus de force. Assurément, leur attitude est moins significative que celle des gisants du XIIIe siècle, étendus sur la dalle du tombeau, les mains jointes, par un geste qui affirme l'ardeur et la sérénité de leur foi. On ne saurait trop dire à quoi rêvent ces morts antiques, ou plutôt leurs pensées semblent encore attachées sur les êtres et sur les choses qui ont occupé leur vie. Mais si l'idée de la mort flotte pour ainsi dire autour de ces effigies, elle ne s'appesantit pas sur elles. Ces défunts ne sont point des corps raidis et inertes. Ils sont vivants. Leurs yeux ne sont pas clos. Dans leur pose tranquille et nonchalante, qui est celle du dormeur, ils paraissent attendre le sommeil dont ils ne s'éveilleront pas. Aussi bien, cette conception du sommeil « frère de la mort » nous l'avons déjà vue traduite sous une forme allégorique, témoin les statues d'Hypnos-Thanatos ou celles des Éros endormis. Nous la reconnaissons ici. Seulement c'est dans la propre statue du défunt qu'elle trouve son expression.

CONCLUSION

Arrivé au terme de cette étude, nous devons résumer les idées principales qui s'en dégagent. Un fait essentiel ressort tout d'abord. En Grèce, la statue funéraire ne répond pas, comme en Égypte, à une nécessité impérieuse, au besoin d'assurer l'existence d'outre-tombe du défunt. Elle reste une forme de commémoration, sinon rare, au moins exceptionnelle. Elle constitue le luxe de la sépulture, à côté de la stèle qui en est la décoration la plus usitée, et elle garde ce caractère pendant toute l'antiquité, même à Rome, où elle manque sur nombre de sarcophages.

Pourtant il n'est pas impossible qu'elle ait pris naissance en Grèce sous l'influence de croyances assez voisines, dans leur forme rudimentaire, de celles qui expliquent pour l'Égypte la longue et brillante floraison de la statuaire des tombeaux. Donner au *double* du corps, à l'*eidôlon*, une demeure matérielle où il puisse encore résider, affranchir ainsi les survivants de la terreur qu'inspire l'âme errante, sorte de démon funèbre, malfaisant et redouté, la fixer à jamais dans le tombeau, telles sont les préoccupations que semble traduire la présence, dans la tombe grecque primitive, de ces terres cuites d'offrande figurant l'image de l'âme comme un oiseau à tête humaine. Tout au moins, c'est parce que le mort vit encore dans sa sépulture une existence à demi matérielle qu'on y place auprès de lui tout un cortège de figurines de terre cuite, les sphinx, démons de la mort qui détournent les maléfices, les pleureuses, qui semblent prolonger l'écho du thrène funèbre. Mais la statue funéraire grecque n'est pas faite pour l'obscurité de la tombe. S'il est vrai qu'elle doive sa naissance aux croyances que nous venons de rappeler brièvement, c'est au grand jour qu'elle revendique sa place, pour offrir aux regards

l'image du mort non point réelle, mais aussi belle que le permettent les ressources d'un art naissant.

Voilà pourquoi, au VIe siècle, dans les raides effigies de *kouroi*, les morts ont la même apparence que les dieux, pourquoi les mortes trônent sur un siège d'honneur dans l'attitude solennelle qui est celle des déesses, et pourquoi l'on dresse sur les tombes des statues impersonnelles, reproduisant des types très généraux, ceux-là mêmes par où l'art s'efforce de donner à la figure humaine sa plus haute expression de dignité. Par suite, l'idée de commémoration peut facilement s'associer à l'idée d'héroïsation, et à vrai dire elles paraissent se confondre dans les statues funéraires archaïques. Comparez-les aux effigies que, dans le même temps, les marbriers reproduisent sur les stèles. Ces dernières dérivent d'une autre conception, également familière à l'esprit grec, et qui à son tour se fera jour dans les statues de tombeaux; elles consacrent le souvenir du mort, tel qu'il était durant sa vie, et le montrent avec son costume habituel, avec ses armes, tenant souvent des attributs qui rappellent ses goûts et ses occupations. A prendre l'ensemble des statues tombales du VIe siècle, on y voit au contraire dominer l'expression d'une vieille croyance qui durera autant que l'antiquité. Le mort est élevé au-dessus de l'humanité. Appelé à une condition supérieure, il devient un héros, doué d'une puissance qui peut agir sur les destinées des survivants. Cette croyance, nous la retrouvons, plus vivace que jamais, à l'époque hellénistique, et nous la voyons prendre forme dans ces statues où le mort, assimilé à un dieu, revêt l'apparence d'un Hermès chthonien. Tout un groupe de statues romaines nous en a montré la persistance à l'époque impériale.

Au Ve et au IVe siècle, les statues de défunts se rapprochent de la vie réelle. Cette tendance se manifeste surtout au temps où la sculpture funéraire atteint son apogée, c'est-à-dire à partir de 450 environ, jusqu'au moment où les lois restrictives de Démétrios de Phalère en arrêtent l'essor. C'est vraiment la période attique de la statuaire des tombeaux. A aucun moment elle n'a été plus féconde, ni imposé avec plus de force ses créations à l'imitation des ateliers du monde grec. Encore ne possédons-nous que des œuvres industrielles, et ignorons-nous les chefs-d'œuvre du genre, ceux qu'avaient signés les maîtres. Bien souvent, nous avons relevé l'étroite parenté qui rattache aux beaux bas-reliefs des stèles les statues tombales. Celles-ci donnent parfois l'impression que la statuaire a détaché de ces grands tableaux de marbre la figure

principale pour la traiter isolément. Par là même, elles n'offrent point au même degré le caractère d'incertitude qu'on a fréquemment relevé dans les stèles, où morts et vivants sont réunis, où l'on ne sait trop s'il faut voir le défunt encore présent au milieu des siens, ou chercher une promesse de réunion dans la vie d'outre-tombe. Sur le socle du tombeau, la statue funéraire se dresse seule, sans être accompagnée du cortège des survivants. Mais qu'on y regarde de près : elle trahit le même sentiment que les effigies en relief. Comme celles-ci, elle offre une image irréelle et idéalisée du défunt. Ces femmes debout ou assises, drapées dans leur himation comme dans un voile de deuil, ce sont bien les sœurs des Athéniennes que les bas-reliefs des stèles nous montrent entourées de leurs proches, échangeant avec eux des témoignages de tendresse. Elles ont la même attitude élégante et sans apprêt. Une ombre de mélancolie voile leur visage ; des gestes mesurés et contenus témoignent qu'elles sont encore près des vivants, qu'elles regrettent les joies de la vie dont elles sont désormais privées, et qu'elles s'associent au deuil dont elles sont l'objet. Grâce à cette sorte d'euphémisme qui est une des plus charmantes qualités de l'esprit grec, l'art des contemporains de Praxitèle et de Scopas, si habile à traduire toutes les nuances du sentiment, a su prêter à ces effigies une grâce familière et y faire passer en même temps l'expression de la tristesse réfléchie et méditative. Jamais peut-être l'idée de la mort, qui dénoue sans les rompre les liens de tendresse et d'affection, n'a été exprimée avec une émotion plus discrète et plus pénétrante.

Ces images sont à la fois irréelles et vivantes. Aux plus beaux temps de la sculpture funéraire, les artistes grecs s'en sont tenus à des formules générales, qui empruntent à leur caractère indéterminé leur valeur significative et leur noblesse. C'est bien une idée grecque, par exemple, que de placer sur la tombe des enfants des effigies représentant non point une figure individuelle, mais l'enfance elle-même dont elles évoquent l'image gracieuse, dont elles rappellent les joies naïves et les amusements puérils. Elles sont si peu funèbres, que l'art n'en connaît point d'autres pour personnifier l'enfance et qu'elles peuvent trouver place aussi bien sur un tombeau que dans le sanctuaire où les consacre la piété des parents, pour appeler la protection des dieux ou les remercier d'une guérison obtenue. La sculpture funéraire gagne-t-elle à incliner plus résolument vers le réalisme, à faire de ces statues impersonnelles de véritables portraits ? Assurément, elle a produit, dans ce genre, des œuvres dignes d'attention, et nous ne contestons point la valeur de ces vivantes images où l'art gréco-romain

a mis toute sa sincérité, tout son don d'observation exacte et précise. Mais l'art grec du IVe siècle n'a-t-il pas trouvé des sources plus profondes d'émotion et de rêverie, en créant ces figures idéalisées, dont on comprend bien, à voir leur attitude discrètement expressive, qu'elles représentent des morts, mais qui évoquent surtout une vision de beauté?

La plastique funéraire des Grecs ne s'est pas bornée aux conceptions que nous venons de rappeler. On a vu par quelle évolution des idées primitives elle a fait sortir de la tombe les figures mythologiques ou réelles qui faisaient cortège au défunt, et comment elle en a modifié le sens pour en tirer quelques-unes de ses plus heureuses créations. Le sphinx ravisseur d'âmes est devenu le gardien des tombeaux. La Sirène, à laquelle s'attachait jadis le souvenir des terreurs de l'Hadès, s'est transformée en une plaintive Muse de la mort, qui compatit aux douleurs des hommes. Les humbles pleureuses de terre cuite ont pris, dans le marbre, l'attitude de belles statues pensives. Par un juste sentiment qui introduit une sorte de hiérarchie dans les manifestations extérieures du deuil, c'est à ces pleureuses, esclaves ou suivantes, qu'est dévolue la mission d'exhaler la plainte funèbre, de traduire, par leur pose accablée, les regrets des parents. C'est là que le pathétique se donne le plus librement carrière. Plus tard, à l'époque gréco-romaine, lorsque les pleureuses auront fait place aux statues d'Éros funèbres, ces dernières garderont le privilège de personnifier, sous une forme gracieuse, les regrets de l'existence perdue. L'art grec a ainsi inauguré une voie où la sculpture moderne s'engagera à son tour, et marqué son rôle à l'allégorie. Et n'a-t-il pas créé une émouvante formule d'art que nous voyons encore revivre autour de nous, en dressant sur la tombe des morts héroïques le lion qui a la garde de leurs ossements, et glorifie leur courage?

En parcourant cette sorte de Galerie des tombeaux où nous avons essayé de grouper les types essentiels de la statuaire funéraire, depuis les origines de l'art grec jusqu'au temps des Antonins, nous n'avons pas une seule fois rencontré l'image de la mort traduite dans sa lugubre réalité. Alors même que, dans les figures de gisants, l'attitude couchée pouvait inviter les sculpteurs à donner au corps l'aspect d'un cadavre, ils sont restés fidèles à la tradition séculaire. Rien ne nous a donné cette vision directe de la mort, devant laquelle n'a pas reculé l'imagination de nos artistes du XVIe siècle; rien ne nous a rappelé des œuvres telles que les tombeaux de Louis XII et de Henri II à Saint-

Denis, où les rois défunts apparaissent comme d'inertes et rigides effigies. A plus forte raison l'effrayant réalisme qu'ont poursuivi parfois les artistes de la Renaissance, leur audace à montrer dans toute son indicible horreur l'œuvre de la mort, sont-ils restés étrangers à l'art antique. Ce qu'il a représenté, aussi bien dans les statues tombales que dans les stèles, c'est la vie, et rien que la vie. Pourtant, à voir les figures les plus expressives, celles où l'émotion est le plus accusée, telles que les images de femmes en deuil au visage voilé de tristesse, on sent bien que cette vie n'est plus qu'un reflet de l'existence perdue. A vrai dire, la mort est toujours présente; mais comme si elle respectait la beauté de la forme humaine, elle ne touche ces effigies de marbre que d'un doigt léger, pour leur imprimer un caractère de gravité tranquille et douce, de mélancolie apaisée et de sérénité.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PLANCHE HORS TEXTE

TABLE DES FIGURES DANS LE TEXTE

INDEX ALPHABÉTIQUE

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

X

Z

INDEX MUSÉOGRAPHIQUE

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LES TYPES DE L'ART ARCHAÏQUE

DEUXIÈME PARTIE

LES STATUES FUNÉRAIRES DU Ve ET DU IVe SIÈCLE

TROISIÈME PARTIE

L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE ET GRÉCO-ROMAINE

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.